毛艳◎著

中国少数民族艺术研究史

（1900—1949）



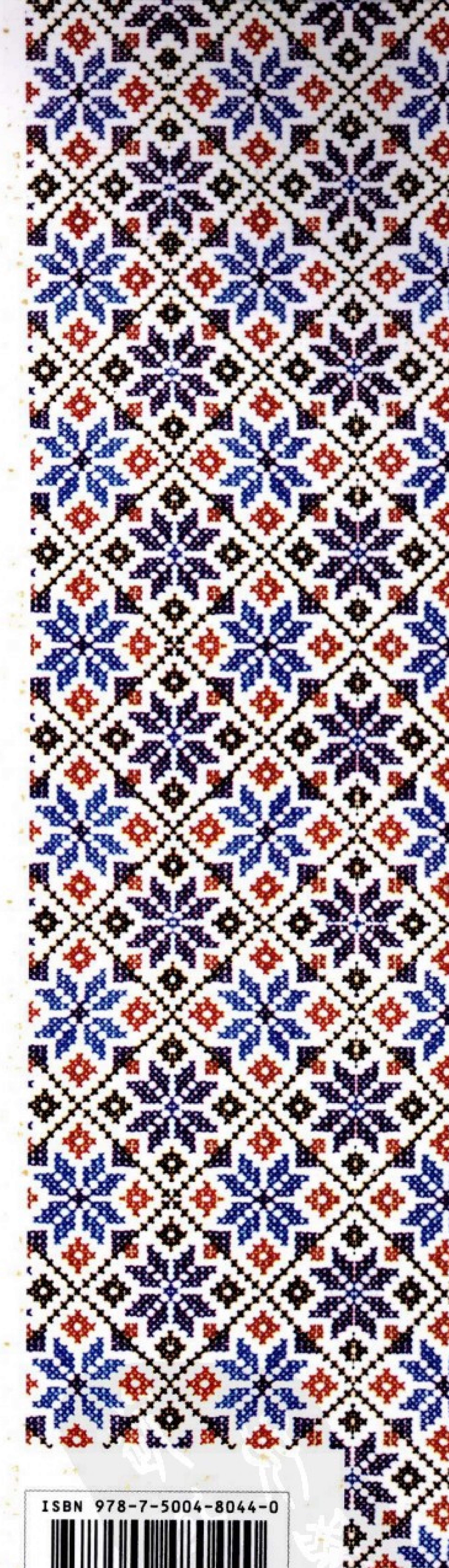


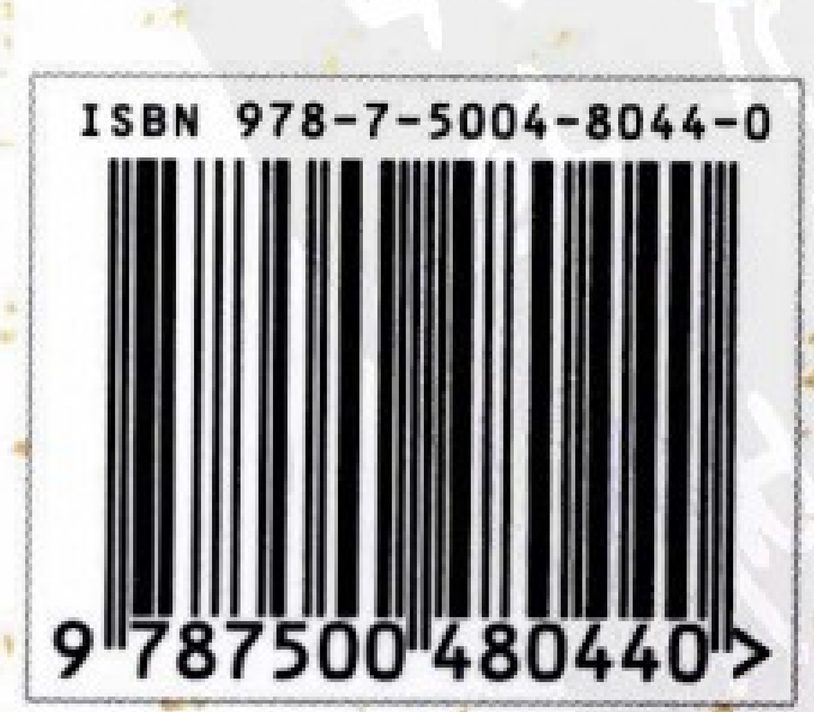
中国社会科学出版社

中国少数民族艺术研究史

（1900—1949）







定价：33.00元

中国少数民族艺术研究史

（1900—1949）

毛艳◎著

中国社会科学出版社

图书在版编目（CIP）数据

中国少数民族艺术研究史（1900—1949）/毛艳著. —北京：中国社会科学出版社，2009.8
ISBN 978-7-5004-8044-0

Ⅰ.中… Ⅱ.毛… Ⅲ.少数民族-艺术-研究-历史-中国-1900—1949 Ⅳ.J120.95

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2009）第 128512 号

责任编辑 史慕鸿
责任校对 修广平
封面设计 回归线视觉传达
技术编辑 李 建

出版发行 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 邮 编 100720
电 话 010-84029450（邮购）
网 址 http://www.csspw.cn
经 销 新华书店
印 刷 北京新魏印刷厂 装 订 广增装订厂
版 次 2009 年 8 月第 1 版 印 次 2009 年 8 月第 1 次印刷
开 本 650×960 1/16
印 张 16.25 插 页 2
字 数 179 千字
定 价 33.00 元

序　言

中国少数民族艺术的蕴藏量和内容都非常丰富，是中华民族文化宝库中的重要组成部分，在历史上，也曾经得到了一些有识之士的关注和描述，但大多或只言片语，语焉不详，或搜奇猎异，视之为不经之物。这种状况，从20世纪开始，才有了改变，因此，从严格意义上讲，中国少数民族艺术研究是从20世纪初期才开始的。20世纪初，中国少数民族艺术研究像其他学科一样，主要受到两方面的影响而逐渐成长起来，一方面是列强坚船利炮的打击和入侵，使中国各民族人民陷入了严重的危机之中，这种危亡境地，激发了中国人民的爱国热情和民族主义情绪，唤醒了中华民族的文化认同，促使很多学者反身来思考和研究中国的民族问题；另一方面，西方现代学术的传入，直接推动了少数民族艺术研究的产生和发展，西方的文化人类学、美学和艺术学的许多理论、方法和实践，为中国少数民族艺术研究带来了新的视野，对中国学者开始进行中国少数民族艺术的研究产生了很大直接影响。也就是说，从一开始，中国少数民族艺术研究是在中国现代政治、经济、社会、文化等方面发生巨大危机和变化的情势下出现的，是在民族主义潮流的

推动下成长起来的。这样，在20世纪初，我们就看到了这样一个现象，先是由孙中山、梁启超等文化先驱们提出了“民族”、“民族主义”、“民族意识”等概念，进而再把作为中华民族艺术一部分的少数民族艺术纳入了中国现代学术的视野。

20世纪30年代，中国少数民族艺术研究，一方面，在理论建设上的自觉性与自主性开始凸现出来，学者们继续重视西方学术思潮和理论的介绍引入，出版了大量的艺术学、人类学、艺术人类学、民俗学等方面的译著，在努力吸收西方理论的同时，开始了民族艺术理论本土化建设的尝试，这个时期的中国艺术理论家、人类学家、民俗学家们，从各自的学科背景出发，对民族艺术进行了不同阐释，开始形成自己的研究特色，在此基础上，对一些理论问题进行了探讨。另一方面，开始了较大规模的民间艺术包括少数民族艺术的调查和整理工作，其主要的动机仍然是要为中华民族走出危机寻找一个存在于民间的巨大资源和支持力量，和当时中国的整个变化发展趋势是一致的。

抗战期间，中国少数民族艺术研究得到了前所未有的重视，取得了突出的成就。这是因为，爱国的民族主义成为学术思想界最具感召力的灵魂，中国的抗战是所有中国人包括各少数民族的抗战，要取得抗战的胜利，要最广泛的动员全国包括少数民族在内的人民大众，于是，少数民族的重要性得到了提升，他们的文化艺术也得到了关注。同时，受抗战形势的影响，很多艺术理论家、艺术家、人类学家从内地纷纷迁徙西南、西北边疆省份，接触到了少数民族的生活及其艺术，对少数民族文化艺术发生了极大的兴趣，投注了更大的热情，深入少数民族地区作田野调查，取得了大量的资料，提供了一大批高水平、

有价值的学术成果，使整个中国少数民族艺术研究都得到了提升，明显的超越了此前的水平。

对以上20世纪初期到中叶中国少数民族艺术研究的历史，几十年来，学者们已经不同程度地进行过一些研究，但是，由于中国少数民族艺术始终没有被当作一门完备的整体的学科受到重视，国内外学者对中国少数民族艺术及其研究的关注，远不如一些学科比如文学、哲学那样，对中国少数民族艺术研究学术史的考察，更多是把它放到其他学科中一起进行描述，或者只是对比如少数民族艺术研究的某个命题、某个方面、某个专家学术成就的评价等局部问题开展研究，基本上没有把中国少数民族艺术研究史作为一个独立的对象进行论述，当然也就没有注意到对20世纪初期至中叶中国少数民族艺术研究历史的研究了。

毛艳的《中国少数民族艺术研究史（1900—1949）》一书，注意把20世纪初期至中叶中国少数民族艺术研究的历史作为一个独立的对象进行论述，力求对这一段学术史进行整体把握，以救亡图存的民族主义思潮和西方理论中国化作为基本线索，把20世纪上半叶（即1900—1949年间）的中国少数民族艺术研究分为三个时期，并对每一个时期进行总结、分析，把这50年的中国少数民族艺术研究置于广阔的社会背景下，在复杂的社会文化思潮中，比较完整地描述了这50年当中少数民族艺术研究的概况和研究特点，呈现出一个完整的明晰的分析框架。从研究方法上来看，主要采用史料概括和理论分析相结合的方法，从研究队伍构成、研究的主要理论、方法、研究基地等方面，对不同时期的少数民族艺术研究进行系统考察，有整体的概述综论，也有个别的较为细腻深入的论述，所

以纵向的历史线索和个别专家突出的创造性成就都得到了较好的处理。学术史的研究需要占有大量的资料，由于很长时间内，中国少数民族艺术没有被当作一个独立学科，相关的资料没能得到很好的整理和保存，或者分散在人类学、文艺美学、民俗学以及社会学等多个学科，20世纪上半叶中国少数民族艺术研究资料的佚失和零散甚为突出，搜集资料的难度非常大。但为了尽量做到能全面掌握这些资料，毛艳狠下苦功，持续搜求，查遍了云南大学的纸质和电子文献，并利用假期，几次进京，到国家图书馆查阅资料，设法在前人研究的基础上尽可能扩大搜集史料的范围，在大量文献的阅读、研究基础上，进行撰写和不断修改。此书是在其博士学位论文的基础上修改而成的，前后历时五年。

此书以1900—1949年间的中国少数民族艺术研究史为研究对象，回顾和探析这个时期中国学术界有关中国少数民族艺术研究的理论与实践，通过整体梳理其发展脉络，总结其成就得失，从一个侧面揭示了中国少数民族艺术研究的基本走向和特点；在中国少数民族艺术研究这一学术领域率先总结了中国少数民族艺术研究的学术传统，并且对当前的中国少数民族艺术研究提出了自己的一些看法。这些观点、看法和研究路径，虽然还存在不少有待提高和完善之处，但它们对处于学科理论体系初步建设阶段的中国少数民族艺术来说，对于少数民族艺术研究理论和方法的进一步探讨，都会有一定实践参考价值的。当然，有些方面还存在一些不足，比如，由于受历史跨度较大和资料史实纷繁等方面的影响，因此，一般性的综述评价较多，理论分析深度有所不足；对民族、民族艺术等概念的探讨可以简练一些。当然，毛艳呈现给我们的这部书，毕竟是第一部中

国少数民族艺术研究的学术史著作，是有着明显的学术价值的。相信此书的出版，能为今日的中国少数民族艺术研究和学科建设提供有益的借鉴。

段炳昌

2009年7月5日于云南大学

目　录

导 言

本书将以20世纪上半叶（1900—1949）中国少数民族艺术研究的历史为对象，对20世纪上半叶中国少数民族艺术研究的学术史进行研究，这项研究将20世纪上半叶作为一个特定的历史单元，探询其间中国少数民族艺术研究的发展、演变，剖析其间中国少数民族艺术研究演变的理论渊源和内在规律，通过梳理20世纪上半叶中国学术界有关中国少数民族艺术研究的理论与实践，廓清其发展脉络，总结其成就得失，从一个侧面揭示中国少数民族艺术研究走向现代化的途径和特点。

20世纪初，是中国现代社会的开端，之所以把这个阶段作为本项研究的起点，是因为19世纪末20世纪初，中国社会，乃至世界格局发生了重大的变化，影响了整个社会思想文化的转变。对于中国的社会历史来说，19世纪末20世纪初是由传统走向现代的一个重大转折，由此引发了思想文化界的巨大转折。在这样的背景下，民族艺术研究和其他很多学术领域一样，在20世纪上半叶，经历了一个由传统向现代化转型的演变道路，因此学术的现代化，在这里成为研究发展的主线。一个研究领域的现代化过程，包括学术观念和学术方法的现代化，还包括

作为学术观念和方法的结果——学术成果的产生，还有学术观念和方法的体现者——学术人才的养成。本项研究所关注的，就是中国少数民族艺术研究的现代化历程。即在中国社会不断走向现代化的变迁过程中，考察中国少数民族艺术研究在学术观念、学术方法、学术成果、学术人才培养等方面的现代化进程。这个进程在20世纪上半叶的大背景下，一方面是中国传统的学术格局在剧烈的社会政治变动中失去原有的平衡，民族矛盾和政治斗争的激化使一部分革命家、知识分子开始思考中华民族的前途，此时，民族的艺术受到关注。另一方面是西方思想文化的传播，为中国学者打开了视野，他们开始用现代的、科学的观念和方法来审视中国的民族艺术。这些现代化的学术观念和方法，包括20世纪初传入中国的近代具有启蒙性质的观念，如平民文学的观念；近代科学观念，如进化论的观念等，当然，还包括这个时期传入中国并得到迅速传播的马克思主义的历史唯物主义的观点和方法，以及二三十年代传入的“现代主义”的观念，等等。这些观念和方法，明显不同于中国传统的征圣、宗经的观念，文以载道的观念，复古的观念。这些现代科学的方法，也明显不同于中国传统的经学的、文章学的方法，在这样的背景下，产生了新的学术成果和学术人才。本书正是基于这样的认识，展开对20世纪上半叶中国少数民族艺术研究史的讨论。

一　民族艺术研究史的研究现状

在20世纪上半叶，与中国现代化的进程相对应，现代意义

上的民族艺术研究开始展开。这段时期，很多学者对中国少数民族的艺术事象、艺术类型，以及少数民族艺术研究中的学科规范、学术理念等都有所触及，形成了中国现代民族艺术研究的最初景观，然而对于这段时期民族艺术研究的历史，却缺少较为全面的归纳分析。虽然对于中国少数民族艺术研究的发展，前人已经进行过一些研究，但是由于中国少数民族艺术研究始终没有作为一门完备的学科受到重视，国内外学者对中国少数民族艺术研究的关注远不如一些学科比如文学、哲学那样，对中国少数民族艺术研究的考察更多的是与其他学科伴生发展的，尤其在20世纪初到改革开放的新时期，这种情况较为普遍。在20世纪上半叶，一些总结民族学、民俗学学科发展的文章也提到了少数民族艺术研究，比如：钟敬文《数年来民俗学工作的小结帐》（1928）、马长寿《十年来边疆研究的回顾与发展》（1947）、徐益棠《七年来之中国民族学会》（1942）、微音《云南文艺运动的后顾与前瞻》（1941）等，这些文章都对某一时期的研究机构、主要著述、总体特征作总结，但是这些梳理和总结，一般都是在民族学、民俗学的视野下展开的，很少从民族艺术研究的角度进行归纳总结。所以尽管过去发生的事情距今天时间不长，但中国少数民族艺术研究在这个阶段发展的全貌至今还不太清晰。

进入新时期以后，在当时比较重要的一篇研究20世纪上半叶的中国民族学论文——陈永龄、王晓义的《二十世纪前期的中国民族学》[①] 一文中，介绍了民族学的发展状况。这篇文章资

---

① 陈永龄、王晓义：《二十世纪前期的中国民族学》，载中国民族学研究会编《民族学研究》第一辑，民族出版社1981年版，第261—299页。

料丰富，叙述线索清晰，成为中国民族学史研究中影响很大的一篇论文。[①] 这篇论文也为中国少数民族艺术研究史的研究提供了许多资料线索，但是该文基本没有把20世纪上半叶中国少数民族艺术研究作为一个领域来论述。

进入21世纪之后，有学者把民族艺术研究史纳入学术研究的视野，如陈池瑜《20世纪前期中国艺术学学科研究评述》[②]在谈到20世纪前期中国艺术学研究中的艺术社会学研究方面取得的成果时，阐述了岑家梧在中国少数民族艺术研究方面的贡献。李心峰《中国二十世纪学术视野中的"民族艺术"》[③] 从理论上阐释了"民族艺术"在20世纪初，在中国学术思想界开始引入西方近代民族观念、民族理论乃至民族主义的总的学术背景下，出现在中国学术视野之中的过程。其中包括20世纪上半叶民族艺术各种基本理论问题的研究，以及中国各少数民族艺术的研究。在中国少数民族艺术研究的各领域，还出现了一些总结和回顾性的文章，比如，杜亚雄《二十世纪中国少数民族音乐发展之回顾》[④]，乌兰杰《歌海泛舟话今昔——20世纪我国少数民族音乐研究概况》[⑤]，傅以新《少数民族美术研究的回顾

① 王建民：《中国民族学史》上卷，云南教育出版社1997年版，第20页。

② 陈池瑜：《20世纪前期中国艺术学学科研究评述》，《文艺研究》2001年第4期。

③ 李心峰：《中国二十世纪学术视野中的"民族艺术"》，《民族艺术》2001年第1期。

④ 杜亚雄：《二十世纪中国少数民族音乐发展之回顾》，《云南艺术学院学报》2000年第2期。

⑤ 乌兰杰：《歌海泛舟话今昔——20世纪我国少数民族音乐研究概况》，《文艺理论与批评》1999年第3期。

与展望》[1]，马盛德《二十世纪中国舞蹈的回顾》[2]，伍国栋《20世纪中国少数民族音乐研究的创建》[3]、《20世纪中国少数民族音乐研究的拓展》[4]，等等。这些著述的很多作者长期从事民族音乐、舞蹈、美术领域的研究，对中国少数民族艺术的各门类的研究史，作了深入细致的分析。但是上述学术史的研究，有的仅从少数民族门类艺术的角度进行研究，有的把中国少数民族艺术研究置于一个世纪的学术中进行考察，或较为简略，或比较笼统，对中国少数民族艺术研究的具体内容深入不够。

另外，进入21世纪以后，一些民族学史、民俗学史的著述也涉及中国少数民族艺术，比如王建民的《中国民族学史》、王文宝的《中国民俗研究史》，两部著作在对民族学史、民俗学史的研究中，都有部分篇幅涉及中国少数民族艺术研究，这些研究成果为本书的研究提供了很多借鉴。但是这些著述都没有把中国少数民族艺术研究史作为一个独立的对象进行论述。总之，从目前所见的资料来看，对这一课题的研究有所涉及但还缺乏专门、全面而深入的研究，有关中国少数民族艺术研究史，特别是关于20世纪上半叶的中国少数民族艺术研究发展状况的研究成果还不够丰富。

---

① 傅以新：《少数民族美术研究的回顾与展望》，《文艺理论与批评》1999年第2期。

② 马盛德：《二十世纪中国舞蹈的回顾》，《文艺理论与批评》2001年第3期。

③ 伍国栋：《20世纪中国少数民族音乐研究的创建》，《中国音乐学》（季刊）2004年第3期。

④ 伍国栋：《20世纪中国少数民族音乐研究的拓展》，《武汉音乐学院学报》2005年第1期。

二 民族艺术研究史的研究内容

20世纪上半叶中国少数民族艺术研究史作为本项研究的对象，其内容涵盖是相当丰富的，从学术队伍方面来看，本项研究以中国学者包括港台的部分学者的研究为主，也兼带一些外国学者研究中国少数民族艺术的学术成果；从时间范围上来看，主要指20世纪上半叶的这段历史，即从1900年开始到1949年中华人民共和国成立。在20世纪上半叶五十年的历史中，学界对民族艺术的研究从无到有，从相对薄弱，到逐渐发展、壮大，其间还经历了一些转折，这个历史的演变是本课题应该涉及的一个重要方面。所以，本书的主要内容就是考察中国少数民族艺术研究在这五十年中经历的风风雨雨，在历史的沉浮中凸现中国少数民族艺术研究的理论与实践。具体说来，包括以下几个方面：

1. 在20世纪上半叶中国社会发展的大背景中，考察中国少数民族艺术的研究。即把中国少数民族艺术研究置于整个20世纪上半叶社会变迁和中西文化交流冲撞的背景下，通过对各时期中国少数民族艺术研究理论和实践的系统考察，来揭示中国少数民族艺术研究自身形成与发展的基本趋势及特点。20世纪上半叶中国少数民族艺术是在中国社会经济巨大变化的背景下发展的，艺术运动、艺术风格和艺术思潮都与具体的社会条件发生着密切的联系，在特定年代的特定条件下，由传统社会向现代社会的转变构成中国少数民族艺术发展演变的重要背景。艺术与社会、政治和经济关系等一系列问题都在20世纪上半叶

的民族艺术研究中体现出来，所以对20世纪上半叶中国少数民族艺术研究的历史回顾，就必须联系当时的社会背景，应该与各个时代的社会政治、经济的发展联系起来。注意时代特征与民族艺术研究的关系，一个时代的学术，包括哲学、政治学、历史学或美学，等等，是先哲们依托于一定的社会现实、文化资源并凭借当时的社会心理和人文观点所构筑的理论体系。因此，正如当前民族艺术研究所呈现出的具有时代特色的研究特点一样，中国少数民族艺术研究在20世纪上半叶也呈现出与当时社会发展相呼应的特点。所以，20世纪上半叶的中国少数民族艺术研究与这段时期的社会历史发生的千丝万缕的联系，中国少数民族艺术的思想、观念、方法等在整个社会、思想、文化、精神发展的大背景下形成的潮起潮落，应该是贯穿全书的一个重要线索。

2. 梳理分析20世纪上半叶中国少数民族艺术研究的理论与方法。在研究中，既要总结一般的民族艺术理论与个别门类艺术理论的关系，也要对个别艺术门类中出现的代表性的、带有全局性的理论学说予以介绍和评介。本书的研究将把重点置于前者，即注重对中国少数民族艺术研究中的普适性原理与方法作历史的梳理，关注中国少数民族艺术理论和方法在20世纪上半叶的发展建构。比如人们如何认识艺术在中国少数民族社会中的意义，如何理解少数民族艺术创造的内在动机，如何认识少数民族的艺术和汉族的艺术以及西方的艺术，等等。本书还要探寻，是什么因素使20世纪上半叶的学者形成这样的认识和理解，以及这个过程是怎么形成的，他们采用何种方法。在五十年的过程中，对这些问题的看法不断变化，本研究试图找出这些变化的脉络及其规律。这样，我们对中国少数民

族艺术研究中普适性理论就能够有清晰深入的认识，而对个别艺术门类的理论如少数民族音乐理论、少数民族舞蹈理论也有一个大概的了解。当然，在梳理分析20世纪上半叶中国少数民族艺术研究的理论与方法时，势必涉及西方思潮、中国各个时期的文化思潮与中国少数民族艺术研究的理论与方法的关系。

3. 对学术队伍的构成及演变的研究。在理解中国少数民族艺术研究发展的过程中我们不仅要注意周围的社会政治、社会思潮的存在，还要考虑研究者个人的情形。学者个人的学术思想和生平事迹的研究，构成中国少数民族艺术研究史的一个重要组成部分。在20世纪上半叶共同的社会大背景下，每个学者由于不同的学术背景、经验、态度等的个体差异，所以在其研究成果中形成不同的观点，形成他对少数民族艺术的不同的关注、理解方式。要深入地理解中国少数民族艺术的观点和看法，学者的学术经历、在学术界的个人地位、学者间的互动关系、师承关系、特殊的个人生活史乃至人格，都是一些具体的途径。20世纪上半叶由于中国社会文化的巨大变迁，各时期的学者在不同知识背景、人生际遇下，即使深入到相同的研究区域，对中国少数民族艺术的研究也会呈现不同的景观。这是我们在理解中国少数民族艺术研究的发展过程中不能忽视的。另外，研究机构、高校都对中国少数民族艺术研究有所涉及，这些情况，我们都应当加以总结。

4. 对20世纪上半叶中国少数民族艺术研究成果、经验、教训的总结。20世纪上半叶的中国学者在五十年的学术历程中，从不同的视野研究中国少数民族艺术，比如他们运用国外的民族学、社会学、民俗学、艺术学理论和方法研究少数民族艺术，

取得了很多值得后人记取的成果、经验和教训，这也是在对中国少数民族艺术研究的发展历程进行总结时不能忽视的，这些成果、经验、教训构成了现代中国少数民族艺术研究的早期成果、经验和教训。

本书将在特定的中国少数民族艺术研究体系的框架下（这个框架将在后文阐述），研究中国少数民族艺术研究中涉及的一些重大问题，比如学科理论的发展、学术方法的运用、研究队伍和研究阵地的形成、在一定历史阶段取得的成果，进而阐述在特定历史时期内民族艺术研究的历史轨迹和意义。

根据上述内容，本书的结构如下：

全书除“导言”部分的学术史回顾和研究思路说明外，正文部分共四章：

第一章，“民族艺术研究史的若干问题”，讨论有关20世纪上半叶中国少数民族艺术研究史的若干问题。这是对学术史进行研究的理论前提，其目的是通过对理论的辨析把本项研究置于一个明朗的语境当中。20世纪上半叶中国少数民族艺术研究的历史涉及较多、较为复杂的理论问题，本章重点讨论中国少数民族艺术研究史的核心概念、中国少数民族艺术研究与各学科的关系、中国少数民族艺术研究史的分期问题等。书中首先考察“民族”、“艺术”等概念的发展变化，认为“民族”、“艺术”等概念的内涵在东、西方的理论表述中，都有一个历史发展的过程。本书在综合、比较各时期较有代表性的理论之后，在一个较为宽泛的意义上使用“民族”、“艺术”等概念。书中所提到的“民族艺术”，指的是中国少数民族艺术，是除汉族以外55个少数民族的艺术。从总体或从个体的角度来观照中国少数民族艺术的基本特征，其着眼点有所不同，这就决定了中国

少数民族艺术研究内容的丰富性，作为一个正在发展的学术领域，其本身必定具有一定的结构和体系。据此，本章对中国少数民族艺术研究的内容构成作一定划分，以便进一步探索其历史脉络。其次，分析中国少数民族艺术研究与相关学科的关系，认为中国少数民族艺术研究是相关学科共同的视域，对中国少数民族艺术的研究一方面要立足于中国少数民族艺术学的理论体系，但又不能限于狭隘的艺术学范围，而需要利用各种相关学科，如民族学、民俗学的知识作综合研究。最后，在回顾中国少数民族艺术研究在20世纪上半叶的发展道路，结合当时中国社会发展状况的基础上，把中国少数民族艺术在20世纪上半叶的研究划分为三个历史时期，并对每个时期的社会文化背景与其时中国少数民族艺术研究的关系进行分析。

第二章，“萌芽时期（1900—1919）：研究视野的展开”，讨论20世纪上半叶民族艺术研究视野的展开。文章认为，在这个特定的历史阶段，列强入侵唤醒中华民族的文化认同，同时，西方现代学术的传入推动民族艺术研究由传统走向现代。西方学术的理论和实践为中国少数民族艺术研究带来新的视野。其中较具代表性的如日本的鸟居龙藏，英国的丁格尔、戴维斯，法国的考荻、巴克等，他们的成果虽然形式不一，各有侧重，但是他们都曾把中国少数民族艺术作为其调查研究的对象之一，其理论与方法对中国学者进行民族艺术研究产生过很大影响。本书认为，20世纪上半叶有关中国少数民族艺术研究理论的萌发并不是自发地、内在地发生的，而是相关于中国现代政治、经济、社会、文化等方面的巨大变化而出现：先是“民族”、“民族主义”、“民族意识”等概念由孙中山、梁启超等文化先驱们提出；进而民族艺术被纳入中国现代学术的视野。其时中国

少数民族艺术的概念、价值受到关注，梁启超的多篇著述从理论上阐述了民族艺术（“美术”）与民族精神、民族意识关系的观点，可视为20世纪上半叶中国少数民族艺术研究萌芽的标志。

第三章，“奠基时期（1920—1937）：研究理论与方法的确立”，认为这一时期中国少数民族艺术研究的理论范式渐渐从大量的理论、思潮的选择中剥离出来。随着艺术人类学、艺术社会学、艺术民俗学等方法在国内的奠定，中国少数民族艺术研究逐渐向科学化迈进。一方面出版了大量的艺术学、人类学、民俗学译著；另一方面，中国学者在努力吸收外来理论的同时，尝试进行本土化的实践。中国20世纪初的艺术理论家、人类学家、民俗学家从各自的学科背景出发，对民族艺术进行不同阐释，开始形成自己的研究特色：蔡元培的《美术的起原》、《美术的进化》等论著，运用大量原始艺术的材料，论述装饰、绘画、雕刻、舞蹈、诗歌、音乐等艺术样式的起源，为进一步研究中国少数民族艺术提供了一种研究范式。钟敬文的《被闲却的民间艺术》、《民间艺术探究的新展开》等著述，则系统阐述其民族艺术思想，认为中国少数民族艺术包含在广义的民间艺术中，在研究人类艺术文化史时，民间艺术是非常重要的资料，并进一步阐述民间艺术和宗教的关系、民间艺术和日常生活的关系、民间艺术和劳动生产的关系。他在20世纪上半叶的中国少数民族艺术研究史上，比较明确地指出了中国少数民族艺术在中国文化史中的地位和价值。林惠祥的《文化人类学》，对民族艺术的内容构成作了相当完备的阐述，他用八章的篇幅论述原始艺术，从理论的深度到研究的广度上来看都是在当时少有的。上述研究，成为20世纪上半叶中国少数民族艺术研究中理

论建设的重要部分。同时，杨成志的《云南民族调查报告》、《广东北江瑶人调查报告专号》，刘咸的《海南岛黎人文身之研究》、《海南岛黎人口琴之研究》、《海南岛黎人面具考》，凌纯声的《松花江下游的赫哲族》（上下册），凌纯声、芮逸夫的《湘西苗族调查报告》等大量的民族调查报告，成为20世纪上半叶用科学方法研究中国少数民族艺术的典范之作。此外，民俗学者对民族艺术的“采风”式研究，也成为20世纪上半叶中国少数民族艺术研究的一种重要方法，本章对此作出一定的评述。

第四章，“发展时期（1938—1949）：研究规范化的推进”，这是20世纪上半叶中国少数民族艺术研究的发展时期。抗战期间，爱国民族主义成为学术思想界最具感召力的灵魂，中国少数民族艺术的研究也不例外。受抗战形势的影响，很多艺术理论家、艺术家、人类学家对民族艺术投入了更大的兴趣和更多的时间。在南迁过程中，原来生活在内地的许多文人、学者，开始关注中国少数民族的艺术，壮大了中国少数民族艺术研究的队伍，丰富了边疆少数民族艺术的研究。《西南采风录》、《苗族民歌研究》等著作就是在这样的背景下出现的优秀成果。文中认为这个时期的中国少数民族艺术研究进一步系统化，其研究领域进一步细化。黄友棣的《连阳瑶人的音乐》，代表其时民族音乐研究的较高水平。岑家梧的民族艺术研究在理论和实践上都有较大突破，他善于批判地吸取欧美的思想和方法，并将它们进行本土化，运用本土的人类学及民族学资料进行民族艺术研究，建构起本土的民族艺术理论。他的《西南民族的身体装饰》、《西南民族之舞乐》、《图腾艺术史》、《中国民俗艺术概说》等论著，就是这方面的代表作。

此外，其时出版的大量刊物、活跃的民族艺术团体，均把中国少数民族艺术作为斗争的有力武器而加以弘扬，从中展示出民族艺术研究与社会及民族生命息息相关的特征。

第五章，“20世纪上半叶中国少数民族艺术研究的特点及问题”，属于“结论”部分，在以上论述的基础上，从民族艺术研究科学化的角度，总结20世纪上半叶中国少数民族艺术研究的特点及存在的问题。认为中国少数民族艺术研究在20世纪上半叶虽然在学术上取得了相当成绩，但整体说来，并不理想。20世纪上半叶的中国少数民族艺术研究始终没有形成一支较大规模的学术队伍，还缺乏比较系统、完备的理论体系，其本质是基于中国民族学、民俗学、艺术学等学科发展基础上的边缘学术视域。如果把它作为一门学科来考察，20世纪上半叶中国少数民族艺术研究还处于自身的起步阶段，离一门成熟学科的实现和发展还有着相当大的距离。可以说，时至今日，关于民族艺术研究的学术规范、学科体系仍未建立。总结中国少数民族艺术研究的经验，思考今后中国少数民族艺术研究的趋向，应该是：仍然以探讨现代化为己任，加强民族艺术研究理论与方法的探索，理论与实践相结合，加强科学性、系统性，以推进整个学科的建设。

三　民族艺术研究史的研究方法

本书首次对20世纪上半叶中国少数民族艺术研究的历史进行回顾与总结，力图对其全貌作系统把握，以便为今日的中国少数民族艺术研究和学科建设提供有益的借鉴。在研究方法

上，注意历时性、共时性两者的有机结合，即把中国少数民族艺术研究置于整个20世纪上半叶社会变迁和中西文化交流冲撞的背景下，通过对各时期中国少数民族艺术研究理论和实践的系统考察，来揭示中国少数民族艺术研究自身形成与发展的基本趋势及特点。五十年的中国少数民族艺术研究，与中国20世纪上半叶所发生的"现代化"历史进程相适应，在爱国的、救亡图存的民族主义思潮影响下，在对外来学术资源的利用、改造过程中，中国少数民族艺术研究积累了一定的经验与教训。

研究学科史有多种方法，可以从学者的经历和所提出的思想来理清理论的发展，也可以按分支学科阐述学术发展的脉络，或者还可以从学科方法论的发展来梳理学科发展的脉络，但是无论如何，学术史的研究应该站在一定的历史高度。[①] 由于20世纪上半叶的中国少数民族艺术研究缺乏较强的学科意识，没有形成学界较为认可的学术体系，加上这个阶段有关中国少数民族艺术研究的资料比较零散，而且许多资料混杂在相关学科研究的资料中。而历史研究的第一步，应该是把历史事实弄清楚，所以，重视史料的实证性，是20世纪的民族艺术研究中值得注意的一个问题，否则是不可能有一定的历史高度的。基于上述考虑，本书力图在占有大量资料的基础上，提炼、探析民族艺术研究的理论、方法，从而摸清其发展的脉络，通过对20世纪上半叶中国少数民族艺术研究的实际情况的回顾，尽可能做到史料研究和理论分析相结合。本书希望能在前人研究的基础上，从较有代表性的学者的学术观点和学术经历及活动出发，

---

① 如《中国近三百年学术史》（梁启超，东方出版社2004年版）、《中国学术史讲话》（杨东莼，江苏教育出版社2005年版）。

来总结20世纪上半叶民族艺术研究的特点，以便较为全面地揭示20世纪上半叶的中国少数民族艺术研究史。在研究过程中具体的方法应该是：

1. 对民族艺术研究文献的收集、整理与分析。

20世纪上半叶民族艺术研究文献是研究20世纪上半叶民族艺术研究史的一块重要基石，只有在大量的、尽可能全面的文献资料基础上，才能对这段研究史进行科学的研究，才能得出较为客观、可信的结论。本书运用文献考察的方法，从大量的书目和二次文献中，追寻中国少数民族艺术研究的资料线索。比如《民国时期总书目》、《全国报刊索引》、《中国近现代期刊篇目汇录》等，还有一些专门的文献目录，如《民族研究文献目录（1933—1983）》等。另外对于学术史的研究，不能不借助于大量前人的论著与调查报告。在20世纪上半叶的诸多著述中，都涉及中国少数民族艺术的研究，这些著述的引文索引，也成为本项研究的一个资料线索。

在充分占有材料的基础上，详尽地整理、分析材料的内在联系，史论结合、点面结合地来钩沉中国少数民族艺术研究的历史。在社会文化发展的大背景下，将20世纪之初、五四运动前后和抗日战争爆发之后三个阶段的理论观念形态的变异或发展，看成中国少数民族艺术研究史演变的几个时期。关于中国少数民族艺术研究的资料分散在这三个时期的各学术领域中，在研究过程中，尽量把有关中国少数民族艺术和研究的资料从各学术领域中剥离出来，形成这个时期中国少数民族艺术研究的资料库，并进一步从大量的史料中揭示中国少数民族艺术研究在不同时期的不同特点，梳理出20世纪上半叶民族艺术研究发展的脉络。就是说不仅如实记述，更需评论，在评述中尽可

能地展现、还原历史。

2. 对研究者的学术背景和生活经历的分析。

在书写20世纪上半叶中国少数民族艺术研究史时，应该说，是研究者的研究构成了学术研究的主体，学术史的形成应该是由无数学者的研究组成的，无论是学术成果、学术思想、学术阵地、学术流派等都是研究者的创造，所以，对研究者的学术背景和生活经历的分析有利于我们进一步加深对学术史的理解。比如，20世纪上半叶的很多学者不仅有深厚的国学功底，而且都曾有出国留学的经历；生活在20世纪上半叶的具有强烈社会责任感的学者们，民族危机感时时在鞭策他们，个人际遇与时代背景关联，形成20世纪上半叶特定的民族艺术研究史。对研究者的学术背景和生活经历的分析，应该从历史前后的延续和区别中来把握研究者研究的总趋向：第一个时期处于转型时期，各种文化理论的碰撞，交融，出现了转型期特有的民族艺术研究和政治意识形态的紧密结合。这个时期，民族艺术的研究者既是政治活动家又是思想启蒙家，这些研究者并没有把中国少数民族艺术作为一个独立的部门来审视，而是在对民族、文学等的概念和问题的研究中，把民族艺术作为一个考察的对象。第二个时期，中国社会处于思想文化真正开放的时期，民族学者、艺术理论家、人类学者都对中国少数民族艺术给予关注，在各领域，不同的研究者从自身的学科背景和知识结构出发，多视角地对民族艺术进行探讨，使本时期的民族艺术研究呈现出多学科参与的特点。第三个时期对民族艺术的理论研究进一步深化，研究者的专业意识增强，在民族艺术的许多领域中，出现比较深入、系统的研究，这个时期，从民族艺术理论到艺术实践都有了较大的进展。当然本项研究不可能涉及所

有的研究者，而只是在每个时期中，重点阐述在民族艺术研究中较有代表性的学者生平及其思想，点面结合地描述20世纪上半叶的民族艺术研究史。

3. 对民族艺术相关学科演变历史的梳理。

对学术史的考察，应该从历时性、共时性两种维度去进行。研究中国少数民族艺术在20世纪上半叶的学术史，具体体现为以历史脉络为经，以研究事项为纬，把追根溯源的研究与横向比较的研究两种研究方法结合起来使用。在20世纪上半叶对中国少数民族艺术研究中，时代背景和社会文化，是形成其研究特色的一个重要因素，这是历史的脉络。而五十年的中国少数民族艺术研究又吸取了很多社会学、艺术学、美学和人类学等多领域的理论和方法，在论述过程中，要注意其既借鉴又独立的关系，这是共时性的研究。

20世纪上半叶的中国少数民族艺术研究，是伴随着现代学科概念的形成，以及与之相关学科的发展而发展起来的，对其相关学科演变历史的梳理，找出这些学科在不同的学术视野中对民族艺术的关注，实际上也就从某种程度上建构了民族艺术研究的理论方法体系。在对相关学科演变历史的梳理过程中，我们可以通过横向比较来分析考察中国少数民族艺术研究的队伍构成、研究成果、研究阵地、研究方法等，从而发现20世纪上半叶中国少数民族艺术研究的规律性。在论述人类学理论和艺术学、民俗学理论以及其他一些相关理论的发展、变化中来审视中国少数民族艺术研究的发展变化。既考察20世纪上半叶中国少数民族艺术研究的历史演变，又关注民族艺术在学科体系、范畴术语、思维方法等方面的发展建构。

四　民族艺术研究史研究的意义

总结前人的研究成果，为今天的现实服务是我们这一代的历史责任。学术史研究一个很重要的作用就是对已有的研究成果进行整理，告诉人们哪些问题已经进行了深入的研究，哪些还有待于研究，为后来的研究奠定基础。其实，每个学者在开始进行课题研究的时候，都需要有一个学术史的回顾，因为如果不知道别人的研究成果，很可能会造成重复、无效的劳动，别人也无从了解你研究的源头和所要准备解决的问题。在当前民族艺术研究蓬勃发展的状况下，对20世纪上半叶中国少数民族艺术研究历史的追寻，具有如下的意义：

1. 总结民族艺术研究的学术传统、历史经验和发展历程，推动学术研究的进步和学科建设。

追寻中国少数民族艺术研究的历史发展，是系统而扎实地了解中国少数民族艺术研究、学习中国少数民族艺术的重要途径，便于我们加深对中国少数民族艺术研究的理解。具体说来，就是要考察学术思想和流派、方法的形成，了解各学派和理论的代表人物的学术经历和学说与观点的发展过程，明了学术机构诞生和成长的历程。通过这个过程，来总结民族艺术研究的学术传统、历史经验和发展历程，这样，对人们研究中国少数民族艺术，如中国学者掌握中国少数民族艺术研究体系、外国学者了解中国少数民族艺术研究的状况，都会有所帮助。另外，从推动中国少数民族研究的进步和学科建设来考虑，对于学科体系的建设，研究理论的完善，都需要对前人已经作出的成就

加以认真地总结。一方面，过去的很多民族学家、艺术理论家、民俗学家对中国少数民族艺术的研究不乏真知灼见，总结他们田野调查和理论研究的经验，可启发我们站在更高的角度去思考、去研究，以推进少数民族艺术研究的发展。另一方面，通过对中国20世纪上半叶少数民族艺术研究史的探讨，可以总结过去研究中的不足和教训，让我们对中国少数民族艺术研究发展的历史进行反思和批判，使之发挥前车之鉴的作用；便于我们进一步掌握中国少数民族艺术研究的基本原理，包括其理论、方法、对象、概念、研究范式、主要范畴，进而形成新的课题意识，探索新的研究方向。当然我们所处的时代和前辈学者可能有很大不同，我们有了更多的学术自由和更好的学术条件，我们也有了当前的时代为我们提示的很多新的课题方向。即便如此，我们依旧无法割断和20世纪上半叶中国少数民族艺术研究史的学术关联。

2. 推动中国少数民族艺术的研究和中国艺术研究史的研究。

中国少数民族的文化艺术，是中华民族文化的一个重要组成部分，也是世界文化的一个重要组成部分。中国少数民族艺术是世界文化多样性的直接体现，少数民族的文化、心理都表现在他们的文艺理论和审美意识上，各自具有鲜明的本民族特色，表现出中华民族文化统一中的多样性。少数民族在推动中华文化发展的过程中，都起过一定作用，做出过自己的贡献。少数民族文化同样也是中华文化不可分割的组成都分。多姿多彩的少数民族文化丰富了中国文化的共同宝库。一个国家要实现文化的繁荣，必须注重研究和继承民族文化的特点、风格及优秀遗产。中国少数民族艺术的庞大、丰富、生动的存在是一笔极其宝贵的文化财富，对于整个中华民族未来的文化艺术，

甚至对于整个人类未来的文化艺术的发展，都有着不可低估的价值。对20世纪上半叶中国少数民族艺术研究史的研究，能让我们进一步挖掘、整理这一丰富的资源，为当前中国少数民族文化艺术研究提供丰富的资料和理论借鉴。

中国少数民族艺术研究历来是中华民族艺术研究、中国文化研究的一个重要组成部分。因而中国少数民族艺术研究史也就是中华民族艺术研究史、中国文化研究史的一个重要组成部分。

3. 探讨民族艺术研究与民族艺术传承、创新之间的互动关系。

总结历史，是为了更好地面对现实。目前人们已经认识到在全球经济一体化过程中出现的民族文化丧失的问题。在少数民族地区，现代化的生活方式影响着越来越多的年轻人，西部地区一些人口较少的民族，能吟唱本民族史诗或掌握其他文化艺术技能的民间艺人正在急剧减少。随着全球化浪潮加剧和现代化进程加快，中国少数民族文化艺术断层失传的危险日益显现。西方文明、强势文化正威胁着中国少数民族文化多样性的安全。如何保护少数民族艺术、延续民族文化血脉，已成为中国政府和学者、艺术家们共同面对的时代课题。对20世纪上半叶中国少数民族艺术研究史的研究，能让人们更加充分地认识到中国少数民族艺术的丰富性，有利于我们更好地应对出现的问题。

不仅如此，对20世纪上半叶中国少数民族艺术研究史的研究，还能更有效地保护这一资源。20世纪上半叶的很多学者，他们对中国少数民族艺术的研究，为我们保留了珍贵的资料和独到的见解，对理解人类艺术的发展演变、丰富与发展中国文

化艺术，都有着深远的历史与现实意义，能够让我们更好地观照、研究民族艺术本身的各种现象，促进民族艺术事业的发展，保持人类文化的多样性。在深刻的社会变革过程中，在急剧的现代化过程中，虽然文化的内容和形式出现了许多新的变化，但是绝不能忽视民族特色和民族文化的研究。丢掉民族的优秀文化遗产，不仅是民族自身的悲剧，也是人类的损失。

第一章

民族艺术研究史的若干问题

对20世纪上半叶中国少数民族艺术研究史的研究，首先要弄清楚中国少数民族艺术研究史所涉及的一些问题，这是对学术史进行梳理的理论前提，这些问题包括中国少数民族艺术研究史的概念、中国少数民族艺术研究与各学科的关系、中国少数民族艺术研究史的分期问题等等，只有廓清了这些问题，才能把历史的脉络理清。

一　民族艺术研究对象的讨论与界定

探讨一定历史阶段的中国少数民族艺术研究史，首先我们必须对所提出的对象有一个比较清晰的认识，对其中的某些概念给予界定。除了时间（1900—1949）的框定之外，我们还要明确几个与之相关的概念：民族、艺术、民族艺术。

（一）民族与族群

我们今天所说的“民族”概念，经历了近一个世纪的发展，其内涵和外延都发生了深刻的变化。今天如何来定义“民族”？在学界也是仁者见仁，智者见智。对“民族”概念的讨论近年来蓬勃展开。

有的学者对“民族”概念进行了历史的梳理，周传斌认为：“前1949年时期，关于‘民族’的学术讨论与国家和政治密切相关，受西方民族主义和民族—国家理论的影响深远。1949年至1989年，‘民族’概念的学术讨论被纳入马克思主义和苏联模式的分析框架，形成了关于民族产生、发展和消亡的系统理论。1989年以后的时期，关于‘民族’概念的讨论向解构和多元化反思发展，一种定义或理论占据统治地位的现象已经打破。”① 他还指出：“在持续一个世纪的发展以后，综合国家政治与学术讨论的影响，中国的民族概念已经形成了独特的内涵和使用方式。但是我们很难为这个中国特色的‘民族’概念再下一个‘定义’，而且，民族定义的必要性似乎也在学术反思之中被质疑和抛弃了。”这篇文章从“舶来与本土”、“严谨与宽泛”、“广义与狭义”、“理论与现实”等几个方面对民族概念进行了宽泛的界定和描述。上文发表之后，即有学者撰文与上文进行对话，在从另一个侧面对民族概念的发展历程进行辨析之

---

① 周传斌：《论中国特色的民族概念》，《广西民族研究》2003年第4期。

后，提出“民族”的概念：[①]“民族是人们在社会复杂作用下通过历史渊源或现实利益等多元认同而形成的有特定的族称和相应的文化模式的自组织系统。”认为这个概念满足了国家语境、民间习惯、历史传统三个条件。本书在此不再讨论民族概念的历史发展变化，然而纵观近来对“民族”概念的研究，尽管观点各异，但是有三点是基本一致的：一是20世纪初，中国现代意义上“民族”概念的形成，是近代文化先驱们吸收西方民族思想以反对帝国主义压迫和封建主义统治的结果。二是目前学界基本认同费孝通创建的“中华民族多元一体格局”理论，以区别于1949年之后国内普遍接受的斯大林关于民族的定义。三是在中国民族学与国际学术对话日益频繁的情况下，对“民族”的理解常常与“族群”既相区别，又相联系。本书对“20世纪上半叶中国少数民族艺术研究史”的研究，正是基于以上的三点认识而展开。对于其中第一点，将在后文中进一步阐述。

费孝通在1988年指出：“要搞清楚民族这个概念完善民族识别工作，首先要从汉族的形成出发。中国的汉族实际上是长期由原有语言、文化不同的共同体逐步混合而成的。”[②]接着他阐述了著名的“中华民族多元一体格局”理论：“中华民族作为一个自觉的民族实体，是近百年来中国和西方列强对抗中出现的……它的主流是由许许多多分散孤立存在的民族单位，经过接触、混杂、联结和融合，同时也有分裂和消亡，形成一个你

---

① 龚永辉：《论和谐而有中国特色的民族概念》，《广西民族研究》2005年第3期。

② 费孝通：《中华民族多元一体格局》，载《中华民族多元一体格局》，中央民族学院出版社1989年版，第1—2页。

来我去、我来你去，我中有你、你中有我，而又各具个性的多元统一体。”这种“我中有你、你中有我”的“多元一体”局面，就是指56个民族单位是多元的，中华民族是一体的，中华民族是中国古今各民族的总称。汉族和少数民族是深深地连接在一起的：“在民族这个概念上是否可以设想分为三个层次：第一就是‘中华民族’。第二是汉、藏、蒙、回等56个民族；第三是这56个民族中有些民族还包含着若干具有一定特点的集团。”费孝通对“民族”的认识，强调的是“民族的统一体之中存在着多层次的多元格局。各个层次的多元关系又存在着分分合合的动态和分而未裂、融而未合的多种情状”[①]。这个就是“中华民族多元一体格局”理论的核心观念。这个理论对民族、少数民族、集团都做了清晰的界定。“多元一体”的概括，为我们开展民族和文化研究产生了重大的启迪作用。

进入90年代以后，随着中外国际学术和政治交流的增加，中国学界一直习惯使用的汉语“民族”一词，其多样性含义给许多学者带来不少概念使用和翻译上的困难。例如，当代的一些国外人类学家认为，汉语“民族”一词无法转译，中国学界也遇到了类似的问题，引发了一些学者和政府部门的高度重视和纠正。[②]

“族群”（ethnic group）概念在中国越来越被广泛地使用，其原因与国际学术走向相关。20世纪80年代以后，“ethnic group”这一术语在世界范围内流行开来，在引入中国人类学、

① 费孝通：《中华民族多元一体格局》，载《中华民族多元一体格局》，第1—2页。

② 比如，在外事场合，凡指涉少数民族的地方，也都由原来的nationality改成ethnic group。这一系列举措无疑十分有助于澄清民族概念。

民族学界时中文翻译为“民族”、“民族集团”、“种族”、“族裔群体”和“族群”等，其中以“族群”最为通行。学术界常常把分支民族称为“族群”，也有人把56个元素民族都称为“族群”。如果要与费孝通先生的“中华民族多元一体格局”理论相对应，理解他的叙述，即“我将把中华民族这个词用来指称现在在中国疆域内具有民族认同的十一亿人民。他所包括的五十多个民族单位是多元，中华民族是一体，它们虽则都称‘民族’，但层次不同”①。与之对应的关于“民族”、“族群”的理解，费学通先生提到的民族单位就是“族群”（ethnic group），而中华民族就是“民族”（nation）。当然，在目前的运用中，学界并没有作如此明确的规定，所以，在实际的概念运用中，两个概念常常交叉使用。从概念的源流分析上来讲，一般认为“民族”（nation）是从政治体制和现代国家主权上强制划分的群体范畴；“族群”（ethnic group）是从历史传统和文化特征上彼此区分的群体概念。② 本书在使用“民族”这一概念时，从其内涵上看，更多的是指向上述“族群”的含义，但行文中仍使用人们比较习惯的“民族”一词。

（二）艺术

什么是艺术？这是一个长期困扰人们的问题，至今仍没有定论，回顾中西方的艺术史，对“艺术”概念的理解五花八门，

---

① 费孝通：《中华民族多元一体格局》，载《中华民族多元一体格局》，第1—2页。

② 谌华玉：《关于族群、民族、国籍等概念翻译与思考》，《读书》2005年第11期。

有的认为艺术不可定义，有的认为艺术可以定义。可以定义的观点中又是见仁见智：柏拉图、亚里士多德认为艺术是摹仿，席勒认为是游戏，黑格尔认为是理念的感性显现，列夫·托尔斯泰认为是情感的传达，贝尔认为是有意味的形式，车尔尼雪夫斯基认为是对生活的认识、说明和判断，弗洛伊德认为艺术是本能的升华，荣格认为艺术是集体无意识原型的表现。诸如此类的定义五花八门，数不胜数。由此可见每个时代甚至每个人都是按自己的理解来谈论艺术的。而我们今天关于艺术问题的争论，则常常是在没有对艺术概念进行界定的情况下展开的。因而，在本书的研究中，我们首先有必要对艺术概念做出界定。

在西方，艺术的内涵与外延经历了一个复杂的变化过程，而且这个变化过程在今天仍在继续。在古希腊罗马的哲学中，艺术成为探讨的对象。在古代欧洲，关于"艺术"一词，英语、希腊语、拉丁语都不同。希腊人对"艺术"的看法和我们想象的很不相同，正如科林伍德在《艺术原理》中对"艺术"一词的历史进行描述时指出的："拉丁语中'Ars'，类似希腊语中的'技艺'……它指的是诸如木工、铁工、外科手术之类的技艺和专门形式的技能。在希腊人和罗马人那里，没有和技艺不同而我们称之为艺术的那种概念。我们今天称为艺术的东西，他们认为不过是一组技艺而已，例如作诗的技艺。……如果说艺术和任何一种技艺有什么区别，那就仅仅象任何一种技艺不同于另一种技艺一样。"[1] 由此可知，我们今天所理解的具有美学含义的"艺术"，实际上不仅和美有关，还和实用有关。甚至在古

---

① ［英］罗宾·乔治·科林伍德著，王至元、陈华中译：《艺术原理》，中国社会科学出版社 1985 年版，第 6 页。

希腊人那里，后者是主要的。科林伍德进一步提出，现在的艺术和古代人的艺术是两回事："当我们赞赏古希腊人的艺术作品时，我们会很自然的设想，他们是以和我们同样的心情加以赞赏的，可是，我们赞赏它是一种艺术，这里的'艺术'一词就带有现代欧洲人审美意识的全部微妙而精细的含义。我们可以充分断定，希腊人并不采用任何类似的方式加以赞赏，他们从另一种观点来对待艺术。"由科林伍德的分析，我们发现西方古典艺术理论与现代艺术理论的差异，当现代人在理解古代艺术的时候，人们已经按照我们今天对艺术一词的理解来理解了，实际上，古希腊人从另一种观点来对待艺术，这"另一种观点"，实际上就是上文所引的所指较为宽泛的"技艺"的观点。中古时期，拉丁语中"Ars"以及早期现代英语中的"Art"，指任何形式的书本知识，如语法、逻辑、巫术和占星术等。这种词义，一直延续到文艺复兴时期。

从文艺复兴到18世纪中叶的艺术学说，明显地表现出从古代艺术学说向18世纪中叶以后更为系统、严密的艺术理论过渡的特征。这首先表现为"美的艺术"概念的形成和对艺术的体系性研究。文艺复兴之后的17世纪，美学问题和美学概念才开始从关于技巧的概念中分离。18世纪后期这种分离越来越明显，开始形成用"美的艺术"来区别于实用的艺术。1746年，法国美学家巴托第一次提出"美的艺术"。如莫·卡冈所说，巴托"在世界美学思想史上首先划出了'艺术世界'。把它从手工技艺、科学、宗教领域中区分开来，并以此为艺术世界内部结构的分析创造了条件"①。接着他归纳巴托的论文《统一原则下的

① ［苏］莫·卡冈著，凌继尧译：《艺术形态学》，生活·读书·新知三联书店1986年版，第53、54页。

美的艺术》，认为巴托把艺术分为三类：1. 以满足人们的需要为目的的艺术，“机械艺术”。2. 以引起快感为目的的艺术，“美的艺术”。3. 兼有效用和快感的艺术，如雄辩术、建筑。

巴托在前述《统一原则下的美的艺术》中，第一次提出了一个由五种艺术基本门类构成的近代“美的艺术”的体系。这五种艺术是：诗、音乐、舞蹈、绘画、雕塑。这一艺术体系成为现代艺术分类体系研究的一个雏形和最基本的参照模式。巴托的贡献在于：1. 首先划出了艺术世界中美的艺术，并把它从手工技艺和宗教领域中区分，并以此为艺术世界内部结构的分析创造条件，艺术从传统的技艺中分离出来，说明艺术本身逐渐独立获得了存在的合法性，也说明人们认识到艺术作为人类文化活动的独特形式，有别于其他形态。还说明艺术的探讨开始注意到以美为核心，脱离了实用性、装饰性等功能。2. 首先指出了雄辩术和建筑有时属于艺术世界，有时又脱离艺术世界，具有功利和审美的双重性。功利和审美的双重性又可在艺术系统中得到对比。3. 美的艺术第一次得到充分的描写，并且把五种艺术样式（音乐、诗、绘画、雕刻、舞蹈）全部包括进来。

“美的艺术”理论的提出，推动了艺术理论的深入，促进了美学、艺术学科的发展，与巴托同时，德国的鲍姆嘉通在其著作《美学》（1750 年版）中，首先提出美学一词，并把它看成一门独立的科学，指出美学是以美的方式去思维的艺术，是美的艺术理论。鲍姆嘉通从建立完善的人类知识体系出发，认为人类心理活动有知、情、意三个方面，应有三种对应的学科来分别进行研究。知是理性认识，已由逻辑学来研究；意是道德活动，已由伦理学来研究；而情属于感性认识的活动，却一直没有一门相应的独立的科学来研究。于是，鲍姆嘉通主张建立

一门“感性学”（即后来所说的“美学”）来研究人类的“情感”。由于鲍姆嘉通比较系统地阐释了美学的研究对象，建构了这门学科的体系，一般认为这标志着美学学科的形成。

18世纪末，康德关于美的艺术理论具有很大的影响。他在《判断力批判》中提出[①]：1. 艺术有别于自然，“像动作被区别于行为和作用一般一样”，艺术产品的结果有别于自然的产品和结果，正如作品有别于作用或效果。其意思是艺术要有创造，要产生一种产品，而自然只在动作中发生作用。艺术创作一定要通过自由意志和理性，所以康德对艺术定义：“人们只能把通过自由而产生的成品，这就是通过一意图，把他的诸行为筑基于理性之上，唤作艺术。”也即通过理性为活动基础的意志活动的创造叫艺术，艺术家心中一定要悬想一个目的，然后按此目的去想作品的形式，涉及意志、目的。2. 艺术还有别于手工艺，艺术是自由的，而手工艺也可叫赚报酬或雇佣的艺术，人们把艺术看作是仿佛一种游戏，这本身就是愉快的事情，达到这点就合乎目的。手工艺却是一种劳动，本身就是不愉快或困苦的，只有通过其结果（例如工资），才有吸引力，因此它是被强迫的。

康德认为游戏和艺术有相通之处，二者都标志着活动的自由和生命力的畅通，另一方面，康德又把艺术与劳动对立。这种看法不全面，有些劳动是愉快的，他认为艺术是自由的超功利的，因此他把手工艺排斥在艺术之外，他认为手工艺作为劳动，对于自己是困苦而不愉快的，只是由于它的结果（例如工

① ［德］康德著，韦卓民译：《判断力批判》上卷，商务印书馆1964年版，第149页。

资）吸引着，“因而是能够是被逼迫负担的”①。由此提出下面一点：美的艺术必然要看作出自天才的艺术，他认为艺术的领域中才有天才，因为艺术不能通过模仿去学习而科学可以模仿。天才是艺术的才能不是科学的才能。他认为天才有以下的特征：1. 独创性。天才是一种天赋的才能，“它不是一种能够按照任何法规来学习的才能；因而独创性必须是它的第一特性”。2. 典范性。独创的东西可以毫无意义，但是，天才的作品却必须同时成为范例，天才不是模仿和套用规则来创作的，而它对于别人却须能成为评判的准绳。3. 自然性。天才不能科学地指出他如何产生作品，它是自然而然地流露。4. 天才限于美的艺术领域，即美的艺术，它是文化精英的创造。他的这个观点实际上是把民间艺术排斥在艺术之外。

黑格尔在《美学》里一开始就宣布他“所讨论的并非一般的美，而只是艺术的美”②。黑格尔美学的一个基本观念就是“美是理念的感性显现”，在他看来理念就是绝对精神，即最高的真实，黑格尔又把它叫做“神”、“普遍的力量”、“意蕴”，等等，这就是艺术的内容。他认为要达到绝对精神可通过以下方式：1. 艺术的方式。艺术表现绝对精神的形式是直接的，用的是感性事物的具体形象，体现最高真实。2. 宗教的方式。用象征性的图像思维来体现绝对精神。3. 哲学的方式。哲学表现绝对精神的形式，是间接地从感性事物上升到普遍概念。从这个基本观念出发，黑格尔认为“艺术是普遍理念与个别感性形象，即内容与形式，由矛盾对立而统一的精神活动”③，并把艺

① ［德］康德著，韦卓民译：《判断力批判》上卷，第149页。
② 朱光潜：《西方美学史》，人民文学出版社1963年版，第475页。
③ 同上书，第481页。

术分为三种类型。

俄国的别林斯基受黑格尔影响较深，其观点与黑格尔基本相同：艺术是宇宙的伟大理念在它无数多样的现象中的表现，一切艺术作品都是由一个一般性的理念产生出来的，也正是归功于这个理念它才获得其形式的艺术性，理念即“绝对真理”，即艺术品的内容中体现的思想、真理。

在20世纪初，马克思的《1844年经济学哲学手稿》发表后，他所提出的美的创造同人的实践活动有着本质联系的观点在苏联和西方美学研究中都产生了巨大的影响。人们开始意识到人的（个人的和集体的）一切活动，除了它的直接的实用目的和功利目的之外，还具有审美的因素。因而，美学研究开始突破传统的艺术研究的狭小圈子，向人类的生产实践活动延伸。在这种理论的指导下，人们开始重新考察曾经被排斥在艺术大门之外的一些活动。比如，手工技艺在现代艺术观念形成的过程中曾因其是一种“无感情，无诗意”的功利活动而从艺术的概念中排除，但现在其内涵似乎又得到扩大。由此看来，艺术概念似乎又开始像古希腊那样向技艺开放了。到20世纪中后期出现的“先锋派”艺术，更加强调艺术活动中的技术性因素，手工劳动的成分也被突出了出来。生活与艺术的界限被打破。使艺术与非艺术的界限变得十分模糊。

总结西方关于“艺术”理论的发展变化，不难看到，在古代希腊，“艺术”宽泛地指深入到存在之中的所有认识活动，对艺术的理解基本上是从实用的层面进行。18世纪以后，艺术的感性特征、精神性特征、非功利性特征、创造性特征得到确认，关于艺术的概念变得越来越狭窄。到黑格尔那里，艺术已经明确地被界定为“理念的感性显现”，从而形成了现代的艺术概

念。艺术概念的发展，渐渐背离了艺术最初的含义，与普通人生活的关系越来越远。然而，到了20世纪，随着艺术实践的发展，18—19世纪形成的艺术概念受到冲击，由封闭而重新开放，并表现出向传统回归的趋势。

在中国古代的哲学家那里同样也讨论了关于艺术的问题。汉文的“艺”字，古来有“种植”、“才能”等意义，“艺”与“术”合称，泛指各种技术和技能；中国古代教育以“六艺”为主，包括礼、乐、射、御、书、数。至于人们今天把“艺术”理解为音乐、舞蹈、美术，甚或文学，那是中西交流的结果。英文art或指“美术”，或指包括绘画、雕塑、音乐、舞蹈、文学等在内的“艺术”，或指人文科学，或指方法和本领，或指与自然相对的人工等。从总体上看，汉文和英文有关所指在总体上是相通的。

西方“艺术”理论的“回归”，及中国传统对“艺术”的理解，似乎又回到了“艺术”最初的含义，而这个含义本身就把“民族艺术”中“民间的”、“工艺的”、“功利的”等内涵包括在内。

通过对以上种种观点的考察，对“艺术”的认识，可以得到以下结论：1. 艺术是个历史的范畴，是随时间的推移而不断改变、发展的过程。艺术的概念本身就是历史的产物，不同时代有不同的艺术观念，艺术概念是随历史的发展而不断发展的，不存在一成不变的艺术观。可以这样说，每个时代都是按自己的理解来谈论艺术的。弄清了这一点，才更加有利于我们用发展变化的眼光来看“艺术”，避免对艺术概念理解上的偏差，而导致我们的逻辑推理和结论产生偏差。2. 由于艺术的本身在不断发展、变化，因此也就不可能有一个固定不变的定义。3. 这

样，作为一门学科而言，艺术学也就很难有一种专门的方法，没有此方法就是艺术学的方法，或者说它的方法就是一种历史的方法，也即承认其相对性。承认艺术和艺术概念的相对性也即：在时间上，史前的艺术、古代的艺术、现代的艺术都是艺术；在空间上，西方的艺术、东方的艺术、非洲的艺术都是艺术；在审美的特征上，功利的包括巫术的、娱乐的、利益的、政治的，非功利和超功利的都是艺术。在表现思想的深度上，有深的、浅的，可有强烈的，也可有淡泊的；在作者和欣赏者方面来说，艺术有精英的，也有平民的；在民族上说，可有主流民族的艺术，也可有少数民族的艺术；在表现方式上有独创的（不可能重复性），也有制造的、工艺性较强的。我们应承认艺术的相对性，也即艺术应是开放的概念和系统，能容纳以上内容。4. 艺术与普通人的生产活动密切相关，它具有一定的形式，并且人们赋予这种形式以一定的意义。当代“艺术”概念包含的“技艺性”、“工艺性”，艺术概念的“回归”，正好把民族艺术的特性概括在内。这样，本书中的“艺术”就涵盖了民族艺术。

（三）民族艺术

有学者指出：“一般情况下，‘民族艺术’一语多为着和‘外国艺术’加以区别而用之。从‘民族艺术’这个总称到总名内包含的各具体艺术门类也都有相类似的称呼和使用习惯，例如音乐，有‘民族音乐’，‘外国音乐’；美术，有‘民族美术’，‘外国美术’；舞蹈、戏剧如然。其中‘民族’二字实际等于‘中国’、‘中华民族’的代名，它们涵义相同，只是由于

时间、地点、用法的不同而随之作不同的冠称罢了。”①

本书所论述的“民族艺术”与上述观点有所不同，本书指的是少数民族艺术，确切地说是指中国少数民族艺术，是除汉族以外55个少数民族的艺术。从总体或从个体的角度来观照民族艺术的基本特征，其着眼点是不同的，因为所谓民族特征、民族特色实际上是一个民族不同于其他民族的文化标志和区别，每个民族的艺术都有一定独特性，民族艺术的民族特色、民族特征是经过长期历史演化而形成的，其中积淀了一定民族的文化原型和文化变化的轨迹及与其他民族文化交流融合的印迹。所以说民族艺术的民族特征，应包含两个层面的内容：一是与汉民族审美文化的民族特色相比较的少数民族艺术的民族特征。二是各少数民族相互比照而存在的各自的艺术和审美文化的特色。本书所说的中国少数民族艺术的基本特征实际相对于汉民族而言，它除了人们一般所说的“艺术”的特征之外，还具有一定的独特性，把55个少数民族艺术看成一个整体，可以对民族艺术的基本特征作如下概括：

1. 民间性。大多数少数民族未产生知识精英阶层，其文化主要是民间传统的文化。即使是那些已有精英阶层产生的少数民族，其文化中民间文化的色彩亦相当浓厚。

2. 功利性。从少数民族艺术的功能方面看，少数民族艺术很多服务于宗教，有较明确的使用价值，因而其功利性是显而易见的。

3. 从众性。少数民族艺术表现的是集体的情感和体验，而非个人的，如出嫁歌、丧葬歌、史诗、戏剧等都是如此。在技

---

① 杨德鋆：《民族艺术简论》，《民族艺术研究》2000年第1期。

巧上，表现为格套化、程式化，而并非个人的创造，从内容和形式上来看，少数民族艺术都表现出鲜明的从众性。

4. 传统性或民族性。斯大林说："每一个民族，不论其大小，都有它自己的、只属于它而为其它民族所没有的本质上的特点、特殊性。"[①] 这就是说各民族的历史传统和现实生活本身就具有民族的特殊性，这也是民族艺术的民族性赖以形成的基础。一方面把中国少数民族艺术看成一个整体；另一方面，每个少数民族传统各不相同，在统一中显示出多样化。不管民族大小、历史长短，都有自己的民族艺术，这种传统或民族性，也随着民族生活和意识的变化而变化，民族艺术不存在亘古不变的模式，它将随着民族历史的前进而不断变化。只要民族、民族生活没有消亡，民族艺术就将继续存在下去。

二　民族艺术研究的内容构成

从一门学科意义上来说，中国少数民族艺术研究的内容是相当庞大的，本书主要关注的是从人文科学的角度对中国少数民族艺术进行综合研究，探讨中国少数民族艺术研究的基本理论。也就是从具体的各民族、各门类艺术中，总结出具有共性的理论。这应该是中国少数民族艺术研究所具备的学科特质，也是构建中国少数民族艺术研究总体框架的一个前提。除此之外，还应该关注从各种民族艺术的创作、设计、表演、演奏的规律和经验中归纳出共性和特点，其目的

① 斯大林：《在宴请芬兰政府代表团的宴会上的演说》，见《马克思主义与民族、殖民地问题》，人民出版社 1953 年版，第 381 页。

是说明艺术和民族的关系。一个民族为什么产生了这样而不是那样的艺术形式，这种艺术形式在本民族中又出现了怎样的影响？这些应该都是中国少数民族艺术研究所关心的内容。其体系框架应当是其研究对象即中国少数民族艺术现象被理解和把握之后的逻辑展开，应体现出对研究对象综合理解与把握的程度和水平。

当然由于对艺术现象的理解和把握程度不同，研究问题的角度不同，逻辑表述的秩序不同，往往影响体系框架的设计与构建。对中国少数民族艺术研究体系框架的设计，可以参照中国艺术学、美学、民族学等的构建。当代中国艺术学界对艺术现象的研究理解大致涉及这样一些问题或内容：艺术本质、艺术起源、艺术演进、艺术功能、艺术文化、艺术创造、艺术欣赏、艺术批评、艺术作品、艺术门类、艺术风格、艺术流派、艺术家等。各家大都依据这些问题或内容进行组织安排构建体系框架。①

本书认为，民族艺术研究以中国少数民族艺术的总体共性、总的特征为研究对象，由此构成民族艺术研究的主干；民族艺术的门类研究以中国少数民族艺术中的基本形态为研究对象，如少数民族的音乐、舞蹈、美术等的专门研究，构成民族艺术研究的支干。作为学科意义上的中国少数民族艺术研究，应包括三个组成部分：

1. 有关基础理论的研究：包括中国少数民族艺术的基本范畴、理论渊源、价值构成等研究。其中可能涉及以下命题：

---

① 如《艺术学》（杨恩寰、梅宝树著，人民出版社 2001 年版）、论文集《艺术学研究：方法与前景》（《艺术学》编委会，学林出版社 2004 年版）等对艺术学的理论、方法都作出了深度阐述。

（1）民族艺术的本质、什么是民族艺术——构成民族艺术研究的本质论。

（2）民族艺术的构成契机，即民族的血缘基础、自然地理环境、民族政治、经济生活、民族文化传统、民族心理、民族意识、民族精神等，分别对民族艺术具有怎样的意义和影响？从这个意义上讲，也就是对民族艺术作人类学和民族学的探讨——涉及民族艺术研究的方法论问题。

（3）中国少数民族艺术对于传统的继承与革新、与他民族艺术之间沟通、交流、影响、吸收、改造、变革等的规律。民族艺术的封闭性与开放性的关系，不可同化因素与可同化因素的确定，民族艺术的生产与接受、传播的途径与中介等——涉及关联论的问题。

（4）描述各民族艺术的历史演化过程，勾勒中国各民族艺术的历史发展轨迹——由此通向中国少数民族艺术史。

2. 有关艺术门类、艺术现象的研究。包括对少数民族地区艺术形态的挖掘，实证调查及研究。只有对那些最为典型的民族艺术现象进行深入的具体的了解和解剖，才能推进民族艺术一般原理的探讨。本书的研究涉及的艺术类别主要有：装饰、雕刻与绘画、音乐、舞蹈、戏剧等。

从广义上来说，中国少数民族艺术的研究应该包括少数民族文学、少数民族音乐、舞蹈、美术、戏剧影视等的研究，其中中国少数民族文学的研究可以作为一个相对独立的研究领域展开，它包括作家文学和民间文学的研究。但是，不可排除少数民族文学与少数民族其他艺术样式的关联，比如，在神话学的研究中，少数民族神话是一个重要领域，而在民族艺术的研究中，少数民族神话与艺术在主题、思维方式、表现方式等方

面都有很多联系，所以在关注少数民族的音乐、舞蹈、美术、戏剧时，神话是不可忽略的。

3. 有关少数民族艺术研究学术史、思想史的研究。对学术史的描述和分析便于人们更好地了解、掌握一门学科。

三　民族艺术研究与相关学科的科际整合

20 世纪上半叶，是中国学术大发展的时期，由于思想文化的开放，许多西方的学术思潮、学术经典涌入国内，并和中国的传统文化结合，不断整合着具有中国特色的新思想、新学科。对本土的中国少数民族艺术的研究正是在这样的背景下，在与现代学科的碰撞、交融中得以发展。早在世纪之初，中国少数民族艺术研究就是与相关学科伴生发展起来的，它既是艺术学的，又是民族学的，还是民俗学的，有较强的综合交叉特征。因此，20 世纪上半叶中国少数民族艺术研究的自身发展与其他学科的发展有密切的联系。

（一）现代学科在中国的形成

20 世纪上半叶，当西方的新思想、新观念、新方法不断输入中国时，处于这个背景下的传统研究方法，由过去的主导地位逐渐边缘化。而引起知识界对西学的关心、注意，并把建设中国的现代学科作为一项课题来做的，远不是单纯的学问研究，更主要的是缘于 19 世纪中后期，中国人救亡图强的历史使命。在这样的

历史关头，很多有识之士，在批判传统学术的同时，探寻建设中国现代学科的路径。比如，严复、梁启超等对中国古代学术教化之“非”做了广泛的探讨，他们探讨的结果是“非在学术研究方法上”。明确指出传统学术的“非”。[①] 因而，中国现代学科的形成首先是开始于中国学术界的自觉，这种自觉，一方面是对西方学术研究理论、方法的介绍，具体表现为大量的西方著作的译介；另一方面，是运用西方的理论、观念，结合自身的知识背景，著述具有学术价值的著作，探讨中国的现代学术。

通过与西学的接触、了解，中国学术界开始意识到，没有研究方法的变革，也就没有社会的进步和科学技术的进步。因此，运用西方的理论、观念，形成中国的现代学科，其中一个重要的方面是重视西学的研究方法的引入。西学以其独特的研究方法、研究视角，推动着中国现代学科意识的形成。比如，西学的归纳法和演绎法、进化论方法、实证方法在这个时期被介绍到国内，给中国现代学科的成长带来极大的启蒙作用。受西方自然科学观念的影响，中国学者认为，进行学术研究要尊重研究对象，按对象本貌去研究、发掘对象。比如受科学实证主义的影响，中国现代的人类学家初期关注的焦点为生计、生态、饮食等基本的生产和生活实例，即使研究艺术，其初期也大多集中于图腾、面具、雕塑、服饰等实体性的艺术门类，而较少涉及音乐、舞蹈等主观性的艺术门类；其目的主要是说明文化类型、文化形貌以及艺术的社会功能等具有实证性的问题，而几乎无涉情感表达、审美体验、个性创造等主体性和价值性的问题。

① 李承贵：《通向学术真际之路——中国现代学术研究方法史论》，江西人民出版社2002年版。

同挽救和振兴民族的时代使命结合起来，中国知识分子充满着一种强烈的紧迫意识和使命感，人文社会问题的研究和分析需要使用科学方法，成为知识界的一般常识，学术界和思想界，“科学救国论”曾长期流行，以救国为宗旨的“科学化运动”也曾广泛开展。许多科学家和学者都坚信：“欲救吾族之沦胥，必以提倡科学为关键”，“为恢复民族自尊心起见，我们应该格外注意利用科学而得实际的结果”①。

在会通中西的基础上，中国现代学科基本形成。正如张岱年先生所说：“试观中国近代的学风，有一显著的倾向，即融会中西。近代以来，西学东渐，对于中国学人影响渐深。深识之士，莫不资西学以立论。初期或止于浅尝，渐进乃达于深解。同时这些学者又具有深厚的旧学根柢，有较高的鉴别能力，故能在传统学术的基础之上汲取西方的智慧，从而达到较高的成就。”②

（二）民族艺术：相关学科共同关注的领域

下表图示说明，民族艺术研究具有明显的多学科参与的特点，在其自身还没有形成较为完备的学科体系之前，这个特点尤其明显：

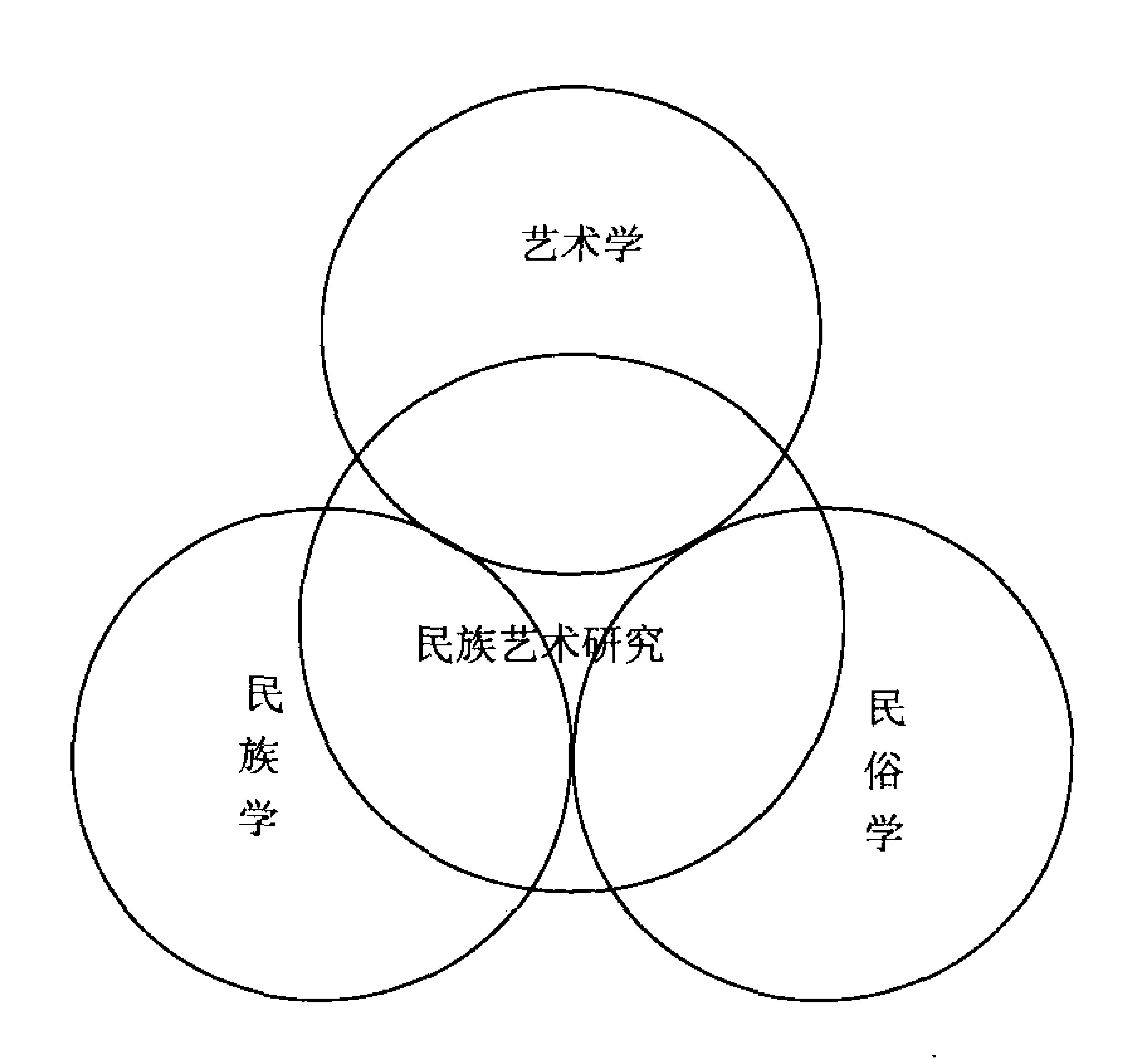
1. 民族艺术研究与艺术学的关系

19 世纪末 20 世纪初，西方美学刚传入中国时，艺术学并没

---

① 蔡元培：《复任鸿隽函》，载《蔡元培论科学与技术》，河北科学技术出版社 1985 年版，第 11 页。

② 张岱年：《国学大师丛书》“总序”，百花洲文艺出版社 2004 年版。



有从美学中独立出来，到了20世纪二三十年代，中国学界才开始回应西方的艺术学独立运动。中国艺术学在19世纪欧洲美学，特别是19世纪下半叶德国美学中孕育而成。[①] 1926年宗白华在其论著《艺术学》中，对艺术学从美学中分离而独立真正赞成并做出回应，可以看作是中国艺术学获得独立的开始。[②] 艺术学是研究艺术现象的学科，20世纪上半叶，中国艺术学基础理论的初步体系已经建立，学科建设取得了一定成果，内容涉及艺术本质特征、艺术的起源、艺术的分类、艺术史等。在国内，关于艺术原理、艺术概论和艺术学概论的专著开始陆续出版，关于艺术学学科建设与发展的专题研究也开始展开，所有这一切都促进了中国艺术学的发展。中国少数民族艺术研究是中国艺术学的重要部分，从这个角度研究中国少数民族艺

① 凌继尧：《艺术学的诞生》，《艺术学研究——方法与前景》，上海世纪出版集团2004年版。

② 杨恩寰、梅宝树：《艺术学》，人民出版社2001年版。

术，能够进一步认识中国少数民族艺术的本质特征、分类。艺术学所建立的学科体系也为民族艺术的研究提供了理论的参照。同时，艺术学的研究也让我们看清了中国少数民族艺术的源流、发展和特点。

从艺术学的研究对象上来看，中国少数民族艺术是艺术学研究对象的不可忽视的部分，可以说，不研究民族艺术的艺术学不算是完整意义上的艺术学。因为艺术现象作为艺术学的研究对象，是多层面、多要素的组合。中国少数民族的艺术当然也属于艺术现象，是艺术学研究对象的一个层面或构成要素。另外，中国少数民族艺术研究也可以解决艺术学中的一些问题，进而深化艺术学的研究。民族艺术为艺术学领域内的某些专题提供大量的资料佐证，比如，从少数民族艺术的事象中，来分析艺术的起源问题，探讨艺术发展的序列问题。探讨艺术起源有助于确立艺术学理论的逻辑起点。从逻辑起点开始而逐步展开论述，是任何形式的理论建构都要遵循的道路。一切理论观点和理论体系都要从相应的逻辑起点出发而引申创设。维柯说："所研究的题材内容从哪里起，学说或理论也就从哪里起。"[①] 可见，中国少数民族艺术研究成为中国艺术学研究的重要一环。

从研究方法上看，中国艺术学的方法，同样适用于中国少数民族艺术研究。艺术学中传统的哲学思辨的方法，包括理性的思考分析和经验考察总结等，同样适用于民族艺术的研究。因为作为研究对象，艺术现象首先是一种感性对象、经验对象，艺术是一种可以经验的现象，它可看、可听、可触摸、可参与、

---

① ［意］维柯著，朱光潜译：《新科学》，商务印书馆 1997 年版，第 314 页。

可体验、可认知和可操作，对它进行描述和把握就成为艺术学最基本的研究方法。要描述和把握艺术现象，重在观察、记录、验证。观察在于收集有用的和可靠的经验事实；记录在于用具体的和易于理解的词语对经验事实做实际的描述；验证在于以亲自获得的经验去检验理论假设，或提出新的理论假设。对民族艺术的研究上述方法同样适用。对艺术现象中的审美层面的研究亦然，作为一种心理经验、心理反应，同样可以进行观察和描述，并对观察到的审美现象中反复出现的模式进行灵活的、推测性的描述。

2. 民族艺术研究和民族学（文化人类学）的关系

对于民族学的界定，学界已经取得了共识："民族学是研究近现代人类（族群）及其文化的学科。它关注人们的思想与行为方式，以及由此带来的人们在诸如习俗、亲属制度、宗教、政治经济体制、美术、音乐等方面的异同。……民族学一般通过民族志的方法获取资料。民族志的这种研究称为人类学田野研究。……由于文化人类学或社会人类学的主要内容是民族学，所以也将'民族学'等同于'文化人类学'或'社会人类学'。"[①] 王建民在《中国民族学史》（上卷）中也提到，民族学和文化人类学的关系是讨论中国民族学史时必须涉及的问题，认为"民族学在中国就是文化人类学的同义词"[②]。在以民族学为研究对象的著述中也承认这样的观点："'民族学'作为一个名词，起源于古希腊文……英国的社会人类学、美国的'文化人类学'和当前合称的'社会文化人类学'，无论从研究对象和

---

① 庄孔韶：《人类学通论》，山西教育出版社 2003 年版，第 9 页。

② 王建民：《中国民族学史》上卷，云南教育出版社 1997 年版，第 3—6 页。

范围来说，都基本等同于民族学，彼此间也经常互相通用。”[①]参照上述观点，本书在提到文化人类学这个概念的时候，实际上也包含了民族学，两个概念可以进行互换。

从学术源流上看，自从民族学在国内出现的时候开始，艺术就是其关注的一个重要方面，在国内被学界公认的民族学的最早译著《民种学》（1903 年 7 月发行）中，艺术就是其中的一个重要组成部分，译者林纾和魏易在序言中说：“西人考其饮食、服饰、营构之所从来与夫部落种族之所以自始……”在汉译本的上卷中作者叙述了民族学的历史、民族发展的内外因素、人类群体的饮食、居住、服饰、武器、工具、艺术等的发展过程和民族的形成、文明的发展等内容。民族学最核心的观念是“文化”，被称为人类学之父的英国人类学家，在其对“文化”所作的经典性定义[②]中，就明确把“艺术”纳入人类学研究的范围。而作为民族审美文化核心的民族艺术，在本质上是相互渗透的人类文化中的一个侧面。很多美学、艺术学的经典著作，包含着大量的人类学素材和观点，而人类学家所从事的田野观察和民族志记录，始终注意到被观察对象的心灵世界和精神境况，即对艺术事象的观照始终没有离开人类学家的视野。

艺术是人类学与生俱来的一个观照对象。人类学的这种学术视野，自始至终都没有中断过。美国考古学家 W. H. 霍姆斯

---

① 林耀华：《民族学通论》“导言”，中央民族大学出版社 1997 年版。

② “文化，就其在民族志中的广义而论，是个复合的整体，它包含知识、信仰、艺术、道德、法律、习俗和个人作为社会成员所必需的其他能力及习惯。”［英］泰勒著，连树生译：《原始文化》，上海文艺出版社 1982 年版，第 1 页。

于1901年在创立“文化人类学”这一学科专称时，就明确指出文化人类学的基本指向是：“研究人类文化的起源、成长、变迁、过程，分析比较各民族、各部落、各国家、各地区、各社区文化的异同。探讨和发现人类文化之一般和特殊规律。”① 人类文化的起源问题，是文化人类学研究的一个重要命题，在较长一段时期内，文化人类学的侧重点一直在原始民族（包括史前）的社会文化方面，并由此形成了诸如进化论、播化论、功能论、结构论、历史学派、心理学派和生态学等理论流派。这样，很多处于原始形态的少数民族艺术，便成为人类学关注的对象。特别是到了19世纪中叶以后，随着大量欧洲旧石器时代的雕刻、壁画等远古艺术的陆续发现，人类学家对美洲、欧洲等地现存原始艺术的研究逐渐兴盛起来，比如美国人类学家博厄斯（Boas），他于1926年出版的《原始艺术》被视为人类学系统研究原始人的艺术和审美活动的经典之作。泰勒（Tylor）的人类学奠基之作《原始文化》也把原始的民族艺术作为主要研究对象。受泰勒的影响，弗雷泽（Frazer）以大量的原始人类艺术材料为素材，建构起著名的“金枝”理论，《金枝》成为文化人类学的重要代表作。人类学传播学派通过对德语区（Greman-speaking areas）原始艺术“证据”的解释和说明，建立起传播学派的牢固地位。在艺术的原初意义上，人类学与艺术有多方面的相通之处。从格罗塞的《艺术的起源》到列维—斯特劳斯的《野性的思维》，都在证明这一点。

延续这一思路，在中国20世纪上半叶，中国少数民族艺术研究进入民族学的视野，尤其在中国人类学本土化的过程中，

① 林嘉煌：《文化人类学与民俗学》，载陈国强等著《建设中国人类学》，生活·读书·新知三联书店1992年版，第157页。

许多人类学者为了研究的需要，自觉地搜集了大量的少数民族艺术的资料，作为人类学理论的充分论据。人们试图在对中国少数民族艺术的研究中解决人类学需要解决的一些问题，比如人们试图通过揭示民族艺术的象征意义来进一步审视少数民族文化历史。从19世纪的最后30年出现的大量论述有关艺术起源及其发展过程的论文和专著看，当时许多人类学家都非常重视人类文化的初始阶段与原始艺术的联系，“人们希望从那些简单而又难解的神秘符号中去追寻出人类审美意识的最早起源以及隐藏在符号后面的艺术推动力”①。人类学的中国少数民族艺术研究，让人们进一步看到民族艺术的文化价值。这样的研究路径，使人类学家能够从民族艺术的研究开始去建构理论。人类学家们充分看到了少数民族艺术研究对人类学研究的重要意义，因为少数民族的艺术常常在民族社会中充当了超越审美的作用，比如在少数民族的宗教艺术中，人们常常将神歌、神鼓看作是体现本民族内部个人意志、个人信仰、个人情感的行为和表现工具，是“人与神沟通的媒介”。对原始人来说，艺术是一种力量。它能够把自己和神连在一起并通过各种艺术形式（比如音乐、舞蹈等）去控制各种神灵。这样，对少数民族艺术的研究，为人们理解民族的精神文化、民族意识提供了某些便利。

中国少数民族艺术研究一方面为人类学家提供了解人类文化的视角，提供建构文化人类学理论的基石；另一方面中国各少数民族的艺术形态也在这个过程中显现出来，并逐渐形成自身的体系。

---

① 朱狄：《艺术的起源》，中国社会科学出版社1982年版，第16页。

3. 民族艺术研究与民俗学的关系

从研究对象上看，民俗学主要以民间风俗习惯为研究对象，什么是民俗？"'民俗'即民间风俗。'民间'，它的主要组成部分，是直接创造物质财富和精神财富的广大中、下层民众。'风俗'指人民群众在社会生活中世代传承、相沿成习的生活模式，它是一个社会群体在语言、行为和心理上的集体习惯。"① "民俗是在人们的日常生活中靠口头和行为传承的文化模式。它涵盖了三方面的内容，即：一、民俗存在于人们的日常生活中；二、民俗是靠口头和行为的方式一代一代传承的；三、民俗在长期的流传过程中已经形成了相对固定的文化模式，这种模式制约着人们的思想和行为方式。"② 民俗的特征及其存在方式，与民族艺术研究的对象——中国少数民族艺术有很多共性。从民族艺术的创作主体、审美主体上看，少数民族艺术的创作者是群体的，甚至是整个族群，是集体创作的结果。在民族艺术的审美过程中，审美主体可能是一种群体，因为在特殊的群体活动中，某些艺术才会拥有审美功能或其他功能。也就是说，少数民族艺术带有明显的"民间性"；少数民族艺术在其创作、传播、继承中，除审美因素外，往往还具有其他的重要因素。比如宗教、生产、经济的和民族群体凝聚力的因素，可以说，少数民族艺术渗透到民族生活的各个方面，甚至有时候民族艺术和民族的风俗习惯交融在一起，存在于共同的场域中。

从民族艺术研究的内容上看，一个民族的艺术与其文化的总体有着密不可分的联系。艺术不仅是属于艺术现象本身的，而且它更是社会的、文化的、人类的、生活的。所以，对于艺

---

① 钟敬文：《民俗学概论》，上海文艺出版社1998年版，第1—3页。
② 陶立璠：《民俗学》，学苑出版社2003年版，第2页。

术的认识，不能“止步于对艺术事象的静态分析”，而应该“以艺术活动中的审美形式与情感效应为材料，将其置于民族区域社会中生产生活的、社会时尚的、宗教信仰的广阔背景下予以观测论析”[①]。注重从习俗的角度来分析民族艺术的产生、形成、表现形式及作用等，这样一种分析角度，就是艺术民俗学的研究视野，这也正体现了民族艺术研究与民俗学的紧密关系。

在我国，一般认为，1918年2月1日《北京大学日刊》第61号上，刊登刘半农起草的《北京大学征集全国近世歌谣简章》和蔡元培的《校长启事》正式拉开中国民俗学运动的序幕，刘半农向当时任北大校长的蔡元培提出，要向全国征集人民群众自己创作，反映他们心声的歌谣时马上就得到了他的大力支持。1918年，北大歌谣征集处发出“征求全国近世歌谣简章”。1920年北大歌谣研究会成立，并于1922年创办《歌谣周刊》。其后，北大风俗调查会、北大风俗学会、广州中山大学民俗学会、杭州民俗学会等团体相继成立，民俗学研究蓬勃展开。作为民族艺术中的重要类别，歌谣首先在民俗学领域受到关注，在民俗运动之初，有的学者就主张从民俗学的角度研究歌谣。[②]从这个意义上说，中国民俗学的开端，就是中国民族艺术研究的开端。

从研究方法上看，民俗学注重民俗事象的一般调查与叙述，从对具体民俗事象的观察出发，不断地扩充资料，综合研究。

---

① 张士闪：《艺术民俗学》，泰山出版社2000年版，第1页。

② 如学法文出身的常惠，曾是编辑《歌谣周刊》的中坚力量，在1936年被胡适戏称为“研究歌谣的‘老祖宗’”（见《歌谣周刊》第2卷第8期，1936年5月）。尽管他在20年代中期以后转而从事文物考古工作，但与当时在《歌谣周刊》上发表的其他文章相比，他的文章有一定的研究性，他赞同从民俗学的角度研究歌谣。

民俗学者长期从事民俗调查，掌握了大量的第一手的民俗资料。这些资料起初是点滴的、片面的，随着资料的不断积累，日益显得全面而系统，拿这种系统的、全面的民俗资料，与邻近的或更为遥远的其他民族的民俗事象作比较，就能提出一般或某些带有规律性的问题，使人们对某一民族民俗事象的认识，由感性上升到理性，达到一定的综合高度。正如林惠祥在其著作《民俗学》中指出的，民俗学的著作可以分为两类，即综合研究的论著和民俗的记载。在民族艺术研究中，民俗学的这种综合研究和直接记录的方法同样适用，少数民族的艺术分散于民族生活的广大场景中，尤其在20世纪上半叶，很多过去没有进入学术视野的艺术事象，在民俗运动中受到关注，民俗学初建时就记录了很多珍贵的少数民族民歌。在北大歌谣运动中收集的歌谣，以单篇、分地域、分主题等各种方式发表和结集出版。如：孙少仙的《论云南的歌谣》，载《民国丛书》第四编第60卷之《歌谣论集》；张四维的《云南山歌与倮倮歌谣》，载《歌谣周刊》1923年2月增刊，专门对云南的少数民族歌谣进行介绍和研究，这些记载为后人进一步研究民族艺术积累了大量的资料。

四　民族艺术研究史的分期问题

20世纪上半叶民族艺术研究史是对中国民族艺术研究五十年的总结，本书将根据这五十年中各个不同阶段的特点把这段研究的历史分为三个时期，即萌芽时期（1900—1919）、奠基时期（1920—1937）、发展时期（1938—1949）。每个时期的内容

大致包括20世纪上半叶的中国少数民族艺术理论、民族艺术研究的方法、民族艺术研究队伍的构成、阵地以及民族艺术研究的成果。

回顾中国少数民族艺术研究在20世纪上半叶的发展道路，结合当时中国社会的发展状况，本书把中国少数民族艺术在20世纪上半叶的研究划分为三个时期：

第一个时期，从1900年至1919年，五四运动是20世纪中国社会文化的一个巨大转折点，本书以五四为界，把此前看作一个研究阶段。这个时期，中国少数民族艺术研究具有了一定的理论萌芽，这具体表现在与民族艺术相关概念的提出和界定，在民族艺术研究领域具有开创之功。由于国内革命形势的紧张，一些有识之士在思考如何彻底解救中国，他们在向西方学习、探求的同时，开始思考民族问题，民族艺术作为其中的一个方面被提出。这个阶段的研究主要呈自发的状况，从学科的规范化、学术水平等方面看，属于该学科的萌芽时期。

第二个时期，从1920年至1937年，也就是从五四运动开始到抗日战争爆发。这个时期，中国少数民族艺术研究运用西方的民族学、艺术学、民俗学理论结合中国的实际情况，产生了一批具有奠基意义的著述。五四新文化运动以反帝反封建为主要内容，在民主的、科学的、大众的文化为其基本特征的大背景下，当时的不少学者开始自觉地用科学的方法来研究少数民族艺术。这个时期的研究具有奠基性的意义。

第三个时期，从1938年至1949年，即抗日战争及解放战争时期，中国少数民族艺术研究在理论和方法上得到较大的丰富和拓展。抗战形势，使原来集中在东部地区的民族学科研机构

和各大学纷纷向西部地区大转移。少数民族艺术研究，尤其是西部地区的民族艺术文化受到前所未有的关注，在研究队伍、学科意识等方面都有较大的增强。

本书把特定的社会文化背景作为上述三个时期划分的标准，以下试对其作具体描述：

1. 萌芽时期（1900—1919）：研究视野的展开。19 世纪末 20 世纪初，是中国近代思想文化演变的一个重要转折点，中日甲午战争的爆发使中华民族的危机空前严重，资产阶级性质的政治运动发生发展，社会生活各个领域发生了急剧的变化，这一切，对思想界产生了很大影响。这段时期影响较大的社会思潮是：资产阶级维新思潮、资产阶级民主革命思潮和新文化思潮。维新思潮推崇达尔文的进化论和欧洲启蒙思想家的民权说，抨击封建专制主义，提倡变革；资产阶级民主革命思潮大力宣传革命思想，主张发扬民族主义精神、建立资产阶级共和国；新文化思潮则高举民主和科学两面大旗，反对旧道德，提倡新道德。尽管上述思潮思想主张各不相同，但是他们都集中关注两个问题：一是如何解决中国面临的民族危机，二是如何使中国摆脱贫穷落后而实现富国强兵。在这样的思想背景下，关于民族艺术的概念逐渐萌发。首先是“民族”概念在学术领域内的运用，20 世纪上半叶对“民族”概念进行学术探讨的代表性人物有梁启超、章太炎、严复、孙中山、汪兆铭等。在近代以前中国并没有“民族”一词。在表示这一概念的含义时往往使用“族”、“人”、“种”、“民”、“族类”、“部落”、“种落”等词。19 世纪末 20 世纪初，民族一词作为一个译词传入中国，但由于学术观点不同，学术界使用“民族”一词时所表达的含义并不相同。被普遍接受的观点是指处于不同社会发展阶段的各

种人民共同体。[1] 梁启超、孙中山、汪兆铭等都对“民族”概念作了自己的阐述,[2] 其共同的特点是他们都抱着一种政治理想使用“民族”一词，即他们企图借鉴西方的民族主义和民族—国家理论以实现救亡图存、振兴中华的理想，因而近代以来“民族”概念的起源和论争与时代背景密切相连。这个概念是在“民族—国家”的理论框架中，探求富国强民之计，避免亡国灭种的背景下提出的。孙中山的“三民主义”代表着资产阶级革命派理论的顶点，其民族主义的内涵主要是针对外来威胁的。尽管20世纪上半叶的所谓“民族问题”更多地指向是“国家问题”，因而更多的是整体上的问题。但在对“整体”的论述中，实际上已经包含了少数民族。

围绕富国强民摆脱民族危机的时代主题，20世纪上半叶西方的民族主义与民族—国家理论是影响中国国家政治的主流政治思想，“民族主义”尤其受到学者和政治家的青睐，这种倾向甚至贯穿于整个20世纪上半叶的五十年。与民族主义相关，民族意识作为一个国家的精神脊梁受到人们关注，这种民族意识，在维新派那里是运用达尔文的进化论作为武器，告诉民族（国家），要想摆脱“弱者先绝”的命运，必须“变今之俗”，改革现状，发愤图强。梁启超阐述艺术（“美术”）与民族精神、民族意识的关系，认为民族艺术是实现振兴中华的有力途径。这样，就把民族艺术与民族主义、民族意识、民族救亡图存联系在了一起。这是民族艺术（当时被称作“美术”）的概念最早出

---

① 《中国大百科全书·民族卷》，中国大百科全书出版社1986年版，第302页。

② 周传斌：《论中国特色的民族概念》，《广西民族研究》2003年第4期。

现在中国思想界。很显然，这个概念和我们今天所说的“民族艺术”的概念是不能完全重合的。首先本书所说的“民族艺术”是指中国少数民族的艺术，而梁启超所说的“民族艺术”是强调整体的，即中华民族的艺术，虽然其中包含了少数民族的艺术，但他并没有把中国少数民族艺术作为阐述的一个主要对象。其次，梁启超是在鲜明的民族—国家的政治思想下，从民族主义的政治高度提出民族艺术的概念，其出发点带有强烈的政治色彩，而本书的民族艺术的概念是从一个学科的角度提出来的，尽管它是混杂在很多政治术语中而受到人们的关注，我们仍把它作为中国少数民族艺术研究的一个起点。

在新文化运动所倡导的科学旗帜之下，其中一个重要内容就是，对待事物采取科学的态度，认识事物运用科学的法则。新文化运动的倡导者陈独秀认为，无论对待什么事物，都应该“以科学说明真理，事事求诸证实”①。科学的态度使民族艺术概念进一步发展，在中西文化的选择中，“艺术”进一步得到阐述导言，蔡元培认为学习西方文化必须以本民族文化为基础，吸收借鉴其他民族文化中的养料，而不是照搬其他民族的文化，吸收借鉴其他民族文化的目的恰恰是发展了本民族的文化。进而提出“艺术”（当时的美术）的概念，在其《美术的起原》中，他从艺术起源的角度探讨“未开化”民族的艺术。他指出在美育中，绝对不能只重视西方艺术的教育而忽视民族艺术教育。他认为在美育中盲目照搬西方艺术，并不是真正的美育。他对艺术的系统论述，为20世纪上半叶的民族艺术研究提出了一定的理论框架。

---

① 陈独秀：《敬告青年》，《陈独秀文章选编》上册，生活·读书·新知三联书店1984年版，第74页。

这个时期，学界对中国少数民族艺术的关注首先是从对包括汉族在内的民族艺术的关注开始的，关于民族艺术的理论得到科学的提倡，但是这个时期的研究基本还停留在理论的表述中，并且还没有把中国少数民族艺术作为理论表述的主要材料，因此，作为中国少数民族艺术研究的理论和实践并没有真正形成。这段时间的研究只能作为一个开端，然而这个开端又是很重要的，其间形成的一些理论框架和方法成为后面两个时期的一个源头。另外国外学者的调查实践丰富了这个阶段的民族艺术研究。

总的说来，这个时期可以看作是中国少数民族艺术研究的萌芽时期：中国少数民族艺术作为“艺术”的组成部分受到不少国内学者的关注，他们对概念的辨析、对中国少数民族艺术价值的探讨，成为现代中国少数民族艺术学的滥觞；一些外国传教士、学者、商人、官员、冒险家，在国内民间进行的考察和探险，为后人留下了一批考察报告、相关札记和游记，为我们今天的研究提供了一些可贵的资料。虽然当时的成果形式更多的是与国家和政治密切相关，而在学科意识、学术理念、研究方法等方面缺少一些自觉的深入和规范，但是一个学科产生的最初阶段，我们对其专业化水平不应过高要求。

2. 奠基时期（1920—1937）：研究理论与方法的确立。五四新文化运动带来了新的视角和新的方法审视民族艺术，民族艺术的多种价值被发现，民族艺术研究的学术生机得到了激活。五四时期是中国思想文化经历巨大转折的时期，是中国现代学术确立的重要标志，包括学术史在内的历史研究一般都将五四视为一个新的时期，这一看法自五四以来一直没有动摇过。另外追溯20世纪中国现代学术传统，尽管牵扯的面非常广，但五

四新文化运动始终被当作一个突破口，后来的20世纪中国学术总在不断地回应着五四时期提出的一些基本命题和主张。五四的思想影响源远流长，在20世纪中国学术发展过程中，不管是赞同五四，还是反对五四，大家始终把五四作为重要的学术分野。中国少数民族艺术研究作为现代学术的一部分，虽有自己的特殊性，但在大的思想框架上，基本还是与其他的研究保持同步。所以，为研究和论述的方便，本书将五四与二三十年代的中国少数民族艺术研究放在一个时段来考察。

五四以后，民族危机不仅依然存在，甚至更加严重，在上个时期所形成的以爱国精神为主流的民族主义意识更趋高涨。这个时期和上个时期一样，贯穿着民族主义的主题，且范围和程度超过了上个时期。由于西方文化思潮大量涌入，五四新文化运动的发生和发展，激起旧文化势力的强烈排斥，引起了尊孔与反孔、文言与白话、科学与玄学等一系列的文化论争。在斗争中，现代性的社会科学蓬勃兴起，并基本形成各自的体系。[①] 从五四开始，文化概念在社会上广为流通和使用，并被视为分析和解决社会政治问题的一种重要途径。“文化学成为专门学科，是当时中国社会现代文化意识勃兴的重要表现和必然产物。”[②] 正像有的学者所指出的：“以文化史振奋民族精神，是这一时期尤其是30至40年代许多学者研究文化史的目的。”[③] 在这样的大背景下，民族学、民俗学、社会学、美学的学科体系逐渐成熟，作为民族学主要方法的田野调查法开始确立。这个

① 黄兴涛：《中国文化通史·民国卷》，中共中央党校出版社2000年版，第3页。

② 同上书，第31页。

③ 周积明：《本世纪上半叶中国文化史研究的特点》，《光明日报》1997年10月14日。

时期，国内不少学者亲自深入到边疆民族地区，将所见所闻写成调查报告或游记、采风一类的散文，把少数民族的艺术介绍给内地的民众，他们或是把搜集整理到的歌谣、舞蹈、工艺美术、戏曲等的一般情况介绍给读者，或是根据田野调查写成研究性的文章，这一切丰富了20世纪上半叶少数民族艺术的研究。如杨成志、刘咸、凌纯声等进行了早期的民族学田野调查，在他们的调查成果中，就有不少涉及少数民族艺术的内容。

除了田野调查之外，20世纪20年代到30年代，少数民族艺术研究逐渐建立起自身的学理和方法。钟敬文首次把少数民族的艺术归入“广义的民间艺术”[①]，并提出了具体的研究方法。这个时期的一些民族学类的刊物，如《民俗》、《西南边疆》、《西南研究》、《西南评论》、《康导月刊》等虽然不是专门的少数民族艺术研究的刊物，但都涉及了少数民族艺术的内容。

此外，马克思主义美学也在这个阶段得到传播，一批苏俄的美学著作得到译介，比如普列汉诺夫的《论艺术》就是在民族艺术研究领域较有影响的一部著作。总之，五四运动以后的近二十年的时间，随着民族学、民俗学、艺术学等学科体系在我国的确立，中国少数民族艺术的研究也有一定的深入，从学术理论的独立意识、研究方法的自觉运用、研究队伍的形成等方面来看，都进入了一个自觉发展的阶段，为后人的研究提供了一些基本范式，其奠基意义也即在此。

3. 发展时期（1938—1949）：研究规范化的推进。这个阶段

---

① 钟敬文：《关于民间艺术——艺风·民间专号卷头语》，《钟敬文民间文学论集》下，上海文艺出版社1982年版。

包括中国现代史上的抗日战争和解放战争时期，战争形势下的少数民族艺术研究形成一个与前两个时期相对独立的阶段。抗日战争爆发后，在“民族化”的思潮下，在整个社会的“文艺大众化”的指导方针下，民族民间艺术在自觉的层面上受到更为广泛的关注。抗战形势使国内的救亡图存的民族主义意识得到空前强化，无论是国民政府还是解放区政府，都明确强调“民族化”、“中国化”的文化意识，并大力提倡，这种文化自觉成为民族主义精神在战争时期文化领域的突出表现。虽然战争使中国社会发生了巨大的变化，使许多工作不得不停下来，但是由于各种原因，文化界对少数民族艺术的研究日益显得在学术上的自觉。“抗日战争时期是20世纪前期中国民族学发展的一个黄金时期”①，可以说，也是20世纪上半叶中国少数民族艺术研究发展的黄金时期。由于战争的影响，虽然有许多工作暂时陷入停顿当中，但是由于大多数西部地区成了相对平静的大后方，少数民族的民间艺术的搜集和研究工作因而得到了较好的机遇。这种进展特别表现在广泛而又深入的田野调查工作的进行，在研究队伍、研究成果的质量和数量上都有了可喜的进展。抗日战争爆发后，原来集中在东部地区的民族学科研机构和各大学纷纷向西部地区大转移。研究机构分布格局的变化对我国民族学的发展产生重大而深远的影响。在少数民族艺术研究的领域里，西部地区的民族艺术文化受到前所未有的关注。正如钟敬文先生在1940年指出的：“今天民间艺术的搜集、研究运动，和抗战以前的比较起来，是有性质上的差别的。它是

---

① 马长寿：《十年来边疆研究的回顾与发展》，《边疆通讯》1947年第4卷第4期。

一个跃进。”[①]

从学理方面看，学者们从社会生活的层面对民族艺术投入关注，把少数民族艺术的研究同少数民族的社会生活联系起来，新兴的社会学在提出中国化体系建设目标的同时，少数民族艺术受到极大关注，这方面的研究最重要的是艺术社会学理论、方法的引进和运用。岑家梧于1943年底写成《论艺术社会学》[②]一文，对艺术社会学作了较为系统的概述，为民族艺术研究建构起一定的理论框架。

在此阶段，学界明确提出应把民族艺术作为民族学下一个单独学科，进行专门研究。1947年中国民族学会在国立边疆文化教育馆召开第三届年会。在这个年会上，除了学者提交的论文目录中有涉及少数民族艺术的文章（如凌纯声：《铜鼓文化与西南民族》）之外，还提出“二十世纪的学术研究必须建立在分工合作集体研究的方法上”。明确提出：“学术分科的必要——每一种学术之进步，皆赖其工作分科之细密与研究之专攻。民族学研究之内容固极为庞大，而方法上之派别亦有甚分歧。故吾人应确定民族学内容之分科标准，如物质文化，工艺学，比较艺术学，比较宗教学，比较社会制度，文化学，民族分类与民族史等分科。每一民族学者应努力专攻一二分科，使能学有专长而有所贡献。”[③] 这里学界在民族学的大框架下，明确把工艺学和比较艺术学作为独立的研究领域区分出来，并把民族艺术的研究圈定到民族学研究的大框架中，成为民族学

---

① 钟敬文：《民间艺术探究的新展开》，《钟敬文民间文学论集》下。

② 岑家梧：《论艺术社会学》，《中国艺术论集》，上海书店1991年版。

③ 《中国民族学会年会提案》，《边疆通讯》1948年第45卷第4期。

的一个分科。

这个时期，学科理论的运用和研究得到深化，并且在某些领域还出现了比较深入的研究，明确具有了学科意识，论文发表数和研究机构的数量也明显增加。

需要说明的是，以上三个时期的划分是相对的，中国少数民族艺术研究的发展就像一条绵延不断的长河，三个时期之间有着千丝万缕的联系，我们很难把它们截然分开，历史阶段划分的目的只是为了下一步研究的展开。

第二章

萌芽时期(1900—1919):研究视野的展开

1900年，人类进入一个新的世纪，在此前后，中国社会发生了一些具有转折性的事件，使我们把这个时间作为一个研究的起点。

按照学界对中国近现代史的划分，以1840年的鸦片战争为标志，中国社会从古代社会进入近代社会。1840年的鸦片战争成为中国近代文化的开端；1840—1895年之间是中国近代文化的第一阶段，“中学为体，西学为用”体现了这个阶段文化的基本特征。[①] 接下来1895—1911年的16年，中国政局一直处在动荡、变革之中。先是甲午战争中国惨败，《马关条约》的签订使洋务运动“中体西用”的富强幻想彻底破灭，清政府政治的腐败也彻底暴露无遗；而后，资产阶级改良派力图维护清政府统治的戊戌变法也短命夭亡；《辛丑条约》更使中国处于亡国灭种的转折关头，广大爱国志士逐步看清了清政府统治的不可救药。

---

① 龚书铎：《中国近代文化概论》，中华书局2004年版，第16页。

如何彻底解救中国，有识之士向西方开始了更深层次的学习、探求。这个时期，发生于1898年春夏之交的戊戌变法，不但在政治变革上是一次历史的超越，而且在思想文化上也是一次重大的历史转折。从此，中国古老的封建文化的统治地位，在“西学”和新学的冲击下，从根本上发生了动摇。在新旧文化、新旧思想的撞击下，中国社会思想文化结构发生了前所未有的变化。1911年，以孙中山为首的资产阶级革命派发动的辛亥革命，推翻了清王朝，结束了两千多年的封建帝制，但是也未能使中国走上独立富强的道路，中国又陷入了北洋军阀的黑暗统治中。

面对严峻的社会现实，国内政治变革、救亡图存的运动此起彼伏，中国传统的学术规范被渐渐打破；打开的国门，使西方的思想和学说纷纷涌入。中西方文化的强烈碰撞使中国人的视野大开，民族艺术的思想概念也伴随着极有政治色彩的概念术语的输入而出现，同时西方社会学科的初步介绍，也为民族艺术的进一步研究提供了方法的选择。

一　中国传统关于民族艺术的记录

在西方的民族概念、民族理论传入以前，中国历史上关于中国少数民族艺术的记录已经存在。这些记载大致分为三个部分：一是汉文古籍中关于民族的记载，二是少数民族文献记载，三是少数民族民间的口传心授。这三方面的记载，对民族艺术的保护和传承起到了积极的作用。

历史上，我国少数民族艺术几乎都是凭口耳相传的，专

门研究与记录民族艺术的文献少且散[1]，在汉族的文献典籍中，有一些关于少数民族艺术的记载，这些内容成为研究中国古代少数民族艺术必不可少的参考文献。以“乐舞”为例，在正史二十四史的“乐书”、“乐志”、“音乐志”、“礼乐志”中均记述有少数民族音乐的内容。如《隋书·音乐志》记载的七部乐中就包含了少数民族的音乐：“开皇初（581年——引者注）置七部乐：一曰国伎，二曰清商伎，三曰高丽伎，四曰天竺伎，五曰安国伎，六曰龟兹伎，七曰文康伎。”从当时中国的版图来看，七部伎中属古代少数民族音乐的有国伎（西凉乐）、安国伎、龟兹伎。西凉乐是汉唐间以凉州为中心的西北各民族音乐的一种，后来成为隋唐燕乐的一种。《隋书·音乐志》对西凉乐作如下论述：“西凉者，起苻氏之末。吕光、沮渠蒙逊等，据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎。魏太武即平河西得之，谓之《西凉乐》。至魏、周之际，遂谓之《国伎》。……胡戎歌非汉魏遗曲，故其乐器声调，音乐悉与书史不同。”关于这段有关西凉乐的记载，历来有三种说法：其一认为西凉乐是以龟兹乐为基础形成的；其二说唐代《凉州》等大曲是“变龟兹声为之”；其三说西凉乐是汉唐间西凉地区各自人民的共同创造。[2] 现在的学者认为，“西凉乐是以少数民族乐舞为主融合了部分汉族音乐的乐舞”[3]。《旧唐书·音乐志》对上文提到的吕光

① 李晓菲：《中国民族文献检索》第十三章第一节“民族艺术文献概述”，内蒙古科学技术出版社 1997 年版。

② 《中国少数民族艺术词典》编纂委员会：《中国少数民族艺术词典》，民族出版社 1991 年版，第 498 页。

③ 刘鸿武、段炳昌、李子贤等：《中国少数民族文化简史》，云南人民出版社 1996 年版，第 78 页。

迁龟兹乐队（土龟兹）到凉州的乐器情况作了记录："其乐具有钟磬，盖凉人所传中国旧乐，而杂以羌胡之声。"说明吕光的乐队由龟兹乐、中原汉族音乐同本地各族音乐交融而成。经过不断交融，其艺术性不断提高，到魏、周之际，西凉乐被尊为"国伎"。再看安国乐，安国为中亚细亚古国，在今天的布哈尔地。《旧唐书·音乐志》记载：安国"乐用琵琶、五弦琵琶、箜篌、箫、横笛、筚篥、正鼓、和鼓、铜钹。箜篌、五弦琵琶今亡"。在其所列的乐器中，就包含如横笛、筚篥等少数民族的民间乐器。龟兹在现今新疆的库车一带，龟兹乐在公元 4 世纪兴起，到 7 世纪达到辉煌，是西域音乐中最为繁盛的。到隋唐时期，龟兹乐在宫廷燕乐中居胡部之首。清代学者对隋唐燕乐的研究记录较有代表性的是凌次仲的《燕乐考原》，凌次仲认为，"燕乐者，唐代音乐最主要之部分也"。分析燕乐的源头，认为其源于龟兹苏祇婆之琵琶，并对燕乐的音调、曲谱作了详细的剖析，梁启超认为，这部书的研究方法，"确为后人开一新路"①。

"隋唐时期，燕乐繁荣、兴盛，宫廷因爱好燕乐，从各民族中集中了许多优秀的艺人，集中了许多优秀的音乐作品。构成隋唐时期燕乐丰富内容的，是各族人民创造的新的民族风格和民族形式的音乐。"②《通典·乐六》中对"唐九部乐"有记载："唐高祖武德元年（618 年——引者注），依隋制设九部伎乐，即燕乐伎、清商伎、西凉伎、龟兹伎、疏勒伎、康国伎、安国

---

① 梁启超：《中国近三百年学术史》，第 387 页。

② 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》上，人民音乐出版社 1981 年版，第 222 页。

伎、扶南伎、高丽伎。”[1] 这些记录都与历史上少数民族的艺术受到朝廷的重视有关。

在汉文大量的历史文献中，对某些少数民族的艺术现象有迹可寻。在历史记载中，还有一些文献如《辽史·乐志》、《辽史·礼志》记载了契丹乐舞主要包容在民族的传统信仰习俗中，辽政权建立后，依然在宫廷和民间保存流传的情况。《元史·礼乐志》记载蒙古族宫廷乐舞的情况。《宋史·乐志》记载《柘枝舞》是唐代流行极广的西域民间舞。这些记录，多以客观描述为主，有的对少数民族艺术的来源、与汉族音乐交融的途径作了介绍。

历代一些论述音乐的汉文著作中，有的也涉及少数民族艺术。如唐代的音乐专著《乐府杂录》中有相当一部分是关于少数民族音乐的论述。《乐府杂录》是唐代段安节所撰，成书于唐末。书中首列乐部，次列歌舞、俳优、乐器、乐曲及“别乐识五音轮二十八调图”（已轶）。清人董一道对云南民族做了仔细考察，绘编有《古滇土人图志二册》，所纂《古滇土人风俗志》涉及秧田歌唱、临丧跳舞等民间文艺的内容。

在汉文地方志中也有对少数民族艺术的记录，如民国初年编纂的《南宁府志》载：“唯上灯至元宵两夜，城厢及乡村则有彩龙、水龙、彩狮、绒狮、麒麟、牛犊、斗鸡或采花、花鼓等乐事。”对壮族舞蹈做了记录。清乾隆十年（1745）编撰的《永顺县志·风俗志》记载：“土人喜渔猎，信鬼巫，病则无医，惟椎牛羊，巫师击鼓摇铃、卜竹筶以祀鬼。”记录了土家族的铜铃舞，“击鼓摇铃”就是《铜铃舞》。湘西《永顺府志》记录了土

---

① 转引自《中国少数民族艺术词典》“唐九部乐”词条，民族出版社 1991 年版，第 450 页。

家族摆手舞：“各寨有摆手堂，每岁正月初三至十七日止，夜间鸣锣击鼓，男女相聚，跳舞唱歌，名曰‘摆手’，此俗犹存。”这些记录基本上是客观地记下了当时的情况，而且对时间、场景、艺术形式都做了记录，让后人从中了解艺术的历史源流，在场景中看到各族民间舞路的传承，仍旧依附于祭祖、祭神、年节、婚丧等民俗节日和活动。清康熙时的《楚雄府志》载：“婚姻男以水泼女足为定，饮酒以一人吹芦笙为前，男女牵手周旋跳舞为乐。”记载了苗族古老的芦笙舞。





董一道《古滇土人图志》

有趣的是汉族文人的诗歌有对舞蹈的生动记录：如白居易的《胡旋舞》："胡旋女，胡旋女，心应弦，手应鼓。弦鼓一声双袖举，回雪飘摇转蓬舞。左旋右转不知疲，千匝万周无已时。人间物类无可比，奔车轮缓旋风迟。"胡旋舞是唐代西北少数民族的舞蹈，来源于古西域的康居（今新疆北部），因以各种急剧旋转的动作为主，故称"胡旋舞"。白居易在这首诗中写出了胡旋舞的特点，写胡旋女在鼓乐声中急速起舞，像雪花空中飘摇，像蓬草迎风飞舞，连飞奔的车轮都觉得比她缓慢，连疯狂的旋风也逊色。又如宋人沈辽（1032—1085）也曾用诗描写过瑶族当时的"长鼓舞"，诗中写道："湘水东西踏盘去……乐神打起长腰鼓。……明年二月近社时，载酒牵牛看父母。"诗中"踏盘"即跳长鼓舞，这首诗真实记录了瑶族跳长鼓舞的场面。现在在湖南湘水两岸仍然居住着瑶族，他们每年正月十五祭祀盘王（盘古）时一定要跳长鼓舞，这正与宋人描述的相似。清人黄炳堃在云南瑞丽（猛印）土司府见到傣族的象脚鼓舞作长诗《猛印安抚衙宅观跳摆》亦生动详细地记录了傣族象脚鼓舞的乐器声、舞蹈动作。①

在少数民族的古籍文献中，也有许多艺术方面的记载。《东巴经》是纳西族经典文献，共500多卷，700多万字，全部由象形文字写成。这种文字起源于图画，又始终保持着图画特征，在纳西族中沿用10多个世纪。《东巴经》中有一种专门讲解舞蹈的经书，约170卷之多，是今存少数民族古文字文献中罕见的舞蹈专著。现在云南丽江图书馆还存有东巴舞谱版本，东巴舞的"舞谱"，内容记录和书写着东巴舞的跳法、规程、意义和

① 《中国少数民族艺术词典》编纂委员会：《中国少数民族艺术词典》，第512页。

来历，可以说是纳西族的舞蹈专著。现已发现和译为汉文的东巴舞谱有4种写本：一是《跳神舞蹈规程》，内述神舞25个、动物舞5个，跳法较详。这本舞谱写于甲午马年（1894），舞谱据今已流传100多年，是研究纳西族舞蹈难得的文献。二是《祭什罗法仪跳的规程》，记述祭祀东巴教神丁巴什罗法仪的过程，含62个舞蹈跳法，以神舞为主，动物舞次之，较详。三是《舞蹈来历》，略述动物舞、神舞跳法，载有舞蹈源于人模仿青蛙跳步的有趣传说。四是《舞蹈的出处和来历》记17个神舞、动物舞及关于舞蹈起源的传说。这对研究舞蹈特别是纳西族舞蹈的产生和表演手法，都有重要的价值。如：《跳神舞蹈规程》、《祭什罗法仪跳的规程》、《舞蹈来历》、《舞蹈的出处和来历》等。①

《乐师传》是维吾尔族古代音乐著作。作者毛拉·伊斯迈托拉·穆吉孜，新疆和田人，是一位知识渊博的学者兼乐师，被当时的和田王誉为“夜莺之王”。他奉和田王之命，于伊斯兰教历1271—1272年（1854—1855）写成此书。这本书用学术的方法，记述当时著名的17位音乐大师的经历和贡献、维吾尔木卡姆的创作和发展情况等，是研究维吾尔族音乐史的重要文献。②

历史上少数民族的文化精英为少数民族艺术的传承、发展做过很多贡献。如明清时期，少数民族中出现了许多著名的音乐家和艺术家，他们在搜集、整理、加工、提高少数民族民间音乐方面作出了巨大贡献。明初，藏族僧人唐东杰波将简单的

---

① 《中国少数民族艺术词典》编纂委员会：《中国少数民族艺术词典》，第111页。

② 同上书，第565页。

跳神意识穿插情节，注入一些流传在民间的或记载在佛经中的故事，使其戏剧化。唐东杰波至今被藏族人民尊为“藏戏的始祖”。清代，蒙古族文人荣斋搜集、整理了《弦索备考》，把民间流传的13套弦索古曲用总谱的形式记录下来。维吾尔族女音乐家阿曼尼萨汗以毕生的精力整理木卡姆，著《心录的协商》等音乐美学著作。①

中国古代少数民族的艺术文献还有一部分见于金石文献，这是进行少数民族艺术研究时不可忽视的部分。如收藏于陕西省博物馆的“大夏石马”，是大夏国保存下来唯一的大型石雕。石马昂首端立，雕刻粗放而写实。位于内蒙古的乌兰察布岩画，题材包括各种动物、古代车辆、星座、符号、舞蹈等，大多为青铜器时代的作品，反映了古代北方游牧民族的审美观念。广西左江两岸峭壁的花山岩壁画，是古代壮族人民的崖壁画，现已发现80多处。画面以人物为主，还有诸多兽类、铜锣、铜鼓等图像。从花山岩壁画，我们可以看到壮族“师公舞”的舞姿特点和大型歌舞的场面。到目前为止，国内已发现古代民族岩画60多处。另外随着考古的不断发现，出土了许多古代民族的青铜、陶瓷工艺品。这些金石文献记载了各民族的历史发展，展示了我国少数民族的艺术才能。据考古发掘，云南自古以来是著名的铜锡产地，一些少数民族从春秋战国时期就开始制造使用铜鼓。现存铜鼓中有的花纹极为精致，造型非常优美，铸造水平令人赞叹。近代以来，“铜鼓文化”引起了中外许多学者的关注。又如，位于黄河上游及西北地区的新石器时代文化——马家窑文化，以特别发达的彩陶而著称，其花纹、线条

---

① 张铁山、赵本红：《中国少数民族艺术》，中央民族大学出版社1999年版。

都极有特色，代表了中国彩陶艺术的一个高峰。岩画因大都发现在边疆地区，被认为是古代少数民族先民的艺术遗存。岩画中的各种图像，不仅是后人研究民族历史、民族迁徙、民族习俗的宝贵的资料，而且，它作为人类文艺以审美的方式把握世界的精神产品，又是人类较早的艺术品。

中国的许多少数民族没有本民族创制的文字，但这并不意味着他们没有关于艺术的理性思考。在民间口头文艺中大量存在有关中国少数民族艺术的理论，它们涉及全面，几乎囊括了古代全部文艺门类，从中可以看出少数民族传统上对诸如艺术起源、艺术本质、艺术特性、艺术效应、艺术内容与形式及其关系、艺术技巧等诸多重大问题的观念和观点。比如，在很多少数民族的创世神话中，就记录了他们关于文艺问题的思考，少数民族先民在探索世界起源和人类诞生的同时，也把艺术作为人生和生命的大问题，探讨其起源和特征，并给予了种种神话的解释。比如，一些关于诗歌、音乐、舞蹈和绘画的神话、传说在很多少数民族中流传着。苗族“芦笙舞”的神话说，在盘古开天地之时，大地一片荒凉，女娲靠狩猎飞禽走兽作衣食，为了解决捕获鸟兽的困难，女娲在林中砍下树木和竹子，做了一只芦笙模仿鸟兽的鸣叫和动作，吹跳起来以引诱各类鸟兽。后来，女娲将此教给了人类，从此人们每次出猎都有收获，于是芦笙舞就成了人们生活的必需品而世代相传下来。珞巴族神话说，人间美妙的音乐是太阳女神冬尼海依赐予人们的，以使人们消除苦痛，获得欢乐。纳西族神话说，人间的舞蹈是从住在十八层天上的盘珠沙美女神那里学来的，等等。这些神话艺术观，可以说是少数民族艺术理论中“艺术神授说”的源头。而更多的神话则认为艺术起源于对自然灵物的模仿，

如纳西族的另一篇神话说，舞蹈起源于对那些具有灵性的兽类、鸟虫动作的模仿；音乐起源于富有灵性的“习习清风”的暗示。傈僳族神话说，他们的民族乐器“其本”是模仿具有灵性的鸟语创造出来的。珞巴族神话也说，人间的编制工艺和图案花纹是由有灵性的猴子和鸟儿教会的。

上述汉文典籍和少数民族文献的记载说明，在漫长的历史长河中，对中国少数民族艺术的研究构成了中国文化史的一个重要组成部分，早在古代，中国少数民族艺术的研究就已经成为中国文化研究中的一个部分。遗憾的是，一方面由于许多少数民族都没有文字，不少资料的积累和记载都随着时间的推移而逐渐散佚；另一方面，由于传统的学界对少数民族这个非主流群体的忽视，在研究中国艺术的时候往往只重视研究处于主流地位的汉族艺术而忽视对民族艺术的研究。所以，从总体上来看，中国古代对民族艺术的研究主要以直接的记录为主，对民族艺术产生的根源、民族艺术在本民族中的价值和作用等均没有涉及方法论的问题。中国少数民族艺术研究相对汉族艺术研究来说还不够完备。但是，这些传统的研究，为20世纪上半叶的民族艺术研究，提供了大量的原始资料。

二　文化自觉：列强入侵唤醒民族文化认同

甲午战争，中国败于日本，引起朝野的震动，民族生死存亡的危机感弥漫中华，正如梁启超在《戊戌政变记》中所说：“吾国四千余年大梦之唤醒，实自甲午战败割台湾偿二百兆以后

始也。”① 正当很多有识之士致力于摸索救国图强的方法的时候，19世纪末，许多西方概念、名词和学术理论蜂拥而至。汉文“国家”“民族”的概念就是在这种背景下登上了历史舞台。如果追溯作为词语的“民族”出现的时间，可能出现得更早，但是它与作为学术概念的“民族”还不是一回事，我们在这里讨论的是作为学术概念的“民族”。

梁启超被认为是在中国近现代思想界，最早在学术概念的意义上使用“民族”一词的，他使用的“民族”一词，系从英语“nation”、日语“民族（みんぞく）”转借而来。他使用了“东方民族”、“泰西民族”、“民族变迁”、“民族竞争”、“民族意识”等词语。梁启超于1903年翻译、介绍欧洲法学家伯伦奇里（J. K. Bluntschli，1808—1887）的民族定义并做了评论，指出伯伦奇里论述了民族具有八个特征：地域、血统、肢体形状、语言、文字、宗教、风俗和生计。② 梁启超因此成为中国探讨民族定义的第一人。而伯伦奇里其人是欧洲政治史上国家学说的重要代表人物。伯伦奇里定义的“民族”是“nation”，其“民族”定义是其国家学说的一部分。而梁启超也是在“nation”这个意义上翻译并评介伯伦奇里的“民族”定义的。

现代意义上的“民族”③ 概念一经出现，就和国家的命运息

---

① 梁启超：《戊戌政变记》，中华书局1954年版，第1页。

② 梁启超：《政治学大家伯伦知理之学说》，吴松等编著：《饮冰室文集点校》一集，云南教育出版社2001年版，第449页。

③ 周传斌：《1900—2000：中国民族理论的一个世纪》，《中南民族大学学报》2004年第1期。文章认为：1900—1949年，关于“民族”的理论和研究中，先后出现了三种体系平行发展：1. 民族与国家：政治学的影响。2. 民族与文化：人类学的发展。3. 民族与革命：马克思主义的传播。本书基本同意这个观点。

息相关，其学术讨论与国家和政治密切相关。在这个概念下，中国学者借鉴西方的民族主义和民族—国家理论，探求富国强民之计。“民族”于是被用来表示民族自尊心和民族自豪感，阐明民族独立自主的必要性，宣传民族自治，探寻强国之计，等等。中国古代“国”与“家”是一个整体。而在近代中国，民族与国家互为一体，国家的存亡关系到民族的存亡，民族主义与爱国主义不可分割，民族意识成为中国人民争取国家独立与寻求国家富强的主要精神推动力。

这个时期，当西方不同流派的“民族主义”开始传入中国之时，较为敏锐的知识界立刻对此表现出浓厚的兴趣，将之视为拯救中华民族的法宝。他们认为欧洲之所以强大，就是因为民族主义的盛行，如梁启超所说：“自十六世纪以来，约四百年前欧洲所以发达，世界所以进步，皆由民族主义（nationalism）所磅礴冲激而成。”① 既然民族主义是欧洲各国强大的原因，那么中国要抵制外国侵略，也就要靠民族主义了。于是，民族主义被资产阶级视为救亡御侮的有力武器。中国的文化先驱们根据各自不同的政治立场和学术态度。选取各自所需要的观点，结合中国的民族实际问题，建立起中国自己的不同派别的民族主义理论。中国的民族主义是伴随着中国沦为半殖民地社会，人民在屈辱中不断觉醒而萌发出来的。当西方的民族主义思潮不断涌向东方、非工业化国家时，许多民族和社会在不同程度上卷入了现代文明和世界潮流中，中国则在这潮流中，进入了自己的屈辱时代。中华民族在被迫敞开国门的同时，已深刻意识到神州大地长期的闭塞落后和国家面临生死存亡的深刻危机。

① 梁启超：《新民说》，《饮冰室文集点校》一集，第547页。

中国的历史意识传统和帝国主义列强的入侵，唤醒了这个古老的“中央王国”的民族和国家意识，近代的民族主义由此而生。所以说，中国的民族主义，是中华民族的历史精神与现代世界文明接触、碰撞、交流的结果。

19 世纪以来的中国，民族主义被广泛讨论和宣扬，但不同时期、不同人物所谈论的民族主义却又是不同的。然而在对中华民族是否给予整体认同的问题上，“大民族主义”的观点，明确把中国少数民族包括在中华民族当中。

梁启超在 1903 年首次撰文，明确界定“大民族主义”，提出：“吾中国言民族者，当于小民族主义之外，更提倡大民族主义。”“大民族主义者何？合国内本部属部之诸族以对于国外之诸族是也”，亦即“合汉合满合蒙合回合苗合藏，组成一大民族，提全球三分有一之人类，以高掌远于五大陆之上”①。这样，这一时期出现的中华民族的概念就明确包含了中国诸少数民族。

孙中山也从其早期的“小民族主义”（排满）发展到了后来的“大民族主义”（五族共和），在关于五族共和与民族主义的问题上，他认为：“所谓五族共和者，直欺人之语，盖藏、蒙、回、满，皆无自卫能力。发扬光大民族主义，而使藏、蒙、回、满同化于我汉族，建设一最大之民族国家者，是在汉人之自决。”② 他在解释民族主义时特别强调“对于满洲不以复仇为事”，反复阐述“民族主义并非是遇着不同族的人便要排斥他，

---

① 梁启超：《新民说》，《饮冰室文集点校》一集，第 547 页。

② 孙中山：《军人精神教育——民国十一年一月在桂林对滇粤赣军讲演》，载《民权与国族——孙中山文选》，远东出版社 1994 年版，第 257 页。

是不许那不同族的人来夺我民族的政权”，“惟是兄弟曾听见人说，民族革命是要尽灭满洲民族，这话大错。民族革命的原故，是不甘心满洲人灭我们的国，主我们的政，是要扑灭他的政府，光复我们民族的国家。这样看来，我们并不是恨满洲人，是恨害汉人的满洲人。假如我们实行革命时候，那满洲人不来阻害我们，决无寻仇之理”[①]。这种“大民族主义”实际上已包含了广大的少数民族，在这里中国少数民族已经被认为是中华民族的一个不可分割的组成部分。1906 年，他在一次演说中讲道：“我们的革命的目的是为众生谋幸福，因不愿少数满洲人专利，故要民族革命。”从这里可以看出，孙中山的民族主义由“驱除鞑虏”到“反满”，再到只反对“害汉人的满洲人”，限制在少数满族的统治者范围内，可见孙中山对民族的认识已不仅仅停留在汉族，这是很大的进步。他在 1912 年 1 月 1 日就任中华民国临时大总统时发表的宣言书——《中华民国临时大总统宣言书》中宣布：“国家之本，在于人民。合汉、满、蒙、回、藏诸地为一国，即合汉、满、蒙、回、藏诸族为一人、是曰民族之统一。”[②] 号召各族人民团结起来，为维护民族统一而努力。这种大民族主义把包括汉、满、蒙、回、藏等在内的中国境内各民族当作一个大的中华民族整体，并认为列强对中国任何一部分的侵略都是对整个中华民族的侵略，中国境内各民族应一律平等，并在此基础上联合成一个大的中华民族，一致对付东西方列强。

---

① 孙中山：《在东京〈民报〉创刊周年庆祝大会上的演说》，《孙中山选集》，人民出版社 1981 年版，第 80 页。

② 孙中山：《中华民国临时大总统宣言书》，《孙中山选集》，第 90 页。

从少数民族文化的自觉意识层面上来看，西方的入侵和文化冲击对中华民族和中华文化造成严重的生存危机，作为一种外在的压迫力量而把中国各民族更紧密地凝聚到了一起，并在他们的心灵深处和精神世界里唤起了一种真正现代意义上的中华民族共同体的真实概念。“近代史上中国各少数民族文化演进过程中的种种现象，都是与这种中华文化整体意识的觉醒联系在一起的。”[①] 也就是说，在西方文化的强烈冲击下，在中西文化体系的比照中，中华民族内部的各民族之间的文化差异性相对淡化并退居次要位置，而中华各民族文化上的共同性和一致性意识则显现出来。

在民族形成、发展的长期历史进程中民族意识逐渐形成，它是对本民族文化、传统、利益等的认同，是一种强烈的意识形态化的民族情感，是为本民族求生存、求发展、求繁荣昌盛的集中体现。近代中国，随着西方列强入侵的危机不断加深，中华民族的民族意识不断增强，它对近代中国社会的影响显得尤为明显。在特殊的历史时期，这种民族意识成为民族生存、繁衍、共同奋斗的纽带，具有强大的内聚力，成为民族精神的本质特征之一。失去它，民族就会被同化、消亡。

从以上的分析我们看到，随着“民族”一词的传入，各民族的内在联系与中华民族的整体性逐渐被认识。汉族和少数民族，共同组成中华民族。中华民族是由众多民族在形成统一国家的长期历史发展中逐渐形成的民族集合体。虽然当时还没有经过民族识别，没有今天一致认可的55个少数民族之说，但是仍可将它视为中华民族“多元一体”的一种初步认识。

---

① 刘鸿武、段炳昌、李子贤等：《中国少数民族文化简史》，第230页。

随着民族、民族主义、中华民族的概念逐渐明朗，随着对民族意识的强调，民族艺术的概念出现了，其中梁启超的贡献是值得注意的。他在戊戌变法时期叱咤风云，活跃于思想界达30多年。由于变法失败，1898年他被迫流亡日本，先后编印《清议报》和《新民丛报》（1902年出版），用编译的方式大力宣传西方哲学思想。在19世纪末20世纪初的中国少数民族艺术研究中，梁启超的贡献首先是提出民族的概念，这一点，前文已作过论述。其次是他阐述了民族艺术（“美术”）与民族精神、民族意识的关系，认为民族艺术是实现振兴中华的有力途径。梁启超特别强调民族意识的重要作用，指出民族意识是构成民族成立的重要因素，他认为：“血缘、语言、信仰虽为民族成立必要条件，然其唯一要素在民族意识之发现与确立。”[①] 那么什么是“民族意识”呢？他接着解释道：“何谓民族意识？谓对他而自觉为我。凡遇一他族则即有‘我中国人’之观念浮于脑际，此‘中华民族’之一员。春秋初楚武王言‘我蛮夷也’，即湖北人当春秋初期尚未加入‘中华民族’之表示……满洲人初建清社，于我辈曰汉人而自称旗人；至今则不复有此称谓，故今皆为中华民族之一员。”可见一个民族的认同感、归属感，即民族意识成为此民族成立的重要因素。民族意识的核心是一个民族的精神，而民族艺术是民族精神的集中反映。这个观点，在谈到“民族主义”时，梁启超对此作了深入的阐述。作为清末著名维新思想家、宣传家，梁启超首先在世纪之初提出“民族主义”这一概念。他在戊戌维新失败逃亡日本后，受当时风靡世界的民族主义思潮的影响，在1902年发表的

① 梁启超：《中国历史上之民族研究》，《饮冰室文集点校》五集，第3211页。

《新民说》一文中，在介绍源自近代西方的“民族主义”时，提出了自己的民族主义理论作为抵抗之武器：“故今日欲抵挡列强之民族帝国主义，以挽浩劫而拯生灵，惟有我行我民族主义之一策。”① 梁启超认为，在世界的激烈竞争中如何才能有效地抵抗帝国主义列强的侵略、求得中国的生存，唯有实行民族主义。为了进一步说明这一点，梁启超在该文中明确地把文学、美术（即“美的艺术”，相当于今日所谓“艺术”）看作是一定民族精神、文化的一个必不可少的重要组成部分，视之为形成自己民族意识与民族自觉（他称之为“民族主义”）的“根柢源泉”：“凡一国之能立于世界，必有其国民独具之特质。上自道德法律，下至风俗习惯文学美术，皆有一种独立之精神。祖父传之，子孙继之，然后群乃结，国乃成。斯实民族主义之根柢源泉也。我同胞能数千年立国于亚洲大陆，必其所具特质，有宏大高尚完美，厘然异于群族者。吾人当保存之而勿失坠也。”②

在民族主义的理论背景下，强调民族艺术作为民族意识核心部分的价值，最早明确提出“民族艺术”这个概念。用箭头表示就是：民族主义→民族意识→民族精神（民族艺术）。从根本上说民族主义是一种民族的自觉、一种集体意识，是一个民族内部的“独立精神”。它首先是指本民族内部彼此的认同感，民族内部成员间基于对共同的历史回忆、共同的现实利益和共同的未来命运的认识，形成了一种特殊的关系和凝聚力量；其次是指民族内部每个成员对本民族的义务感，这种义务感是基于认识到个人以至子孙后代的前途是建立在本民族强盛的基础

① 梁启超：《新民说》，《饮冰室文集点校》一集，第547页。
② 同上。

之上的，如果整个民族遭受压迫和奴役，个人以至子孙后代也将没有什么前途可言，从而形成了应该把整个民族利益放在第一位，个人利益服从于民族利益的价值取向和道德观念。民族艺术从本质上说，凝聚了这样的“集体意识”，成为抵御外来侵略、使自身强大的精神脊梁。在这里，民族艺术是在振兴国家的背景意义下提出的：欲抵挡外寇，振兴民族，就必须倡导民族主义，而民族艺术作为民族主义的“根柢源泉”之一是不容忽视的。

那么梁启超在上文中所说的“国民”、“我同胞”是否包括了中国少数民族呢？首先我们应该承认，这两个概念与“中华民族”这个概念应该是等同的。1902 年，梁启超在《论中国学术思想变迁之大势》一文一开始就写道：“立于五洲中之最大洲，而为其洲中之最大国者谁乎？我中华也。人口居地球三分之一者谁乎？我中华也。四千余年之历史未尝一中断者谁乎？我中华也。”[①] 人口居地球三分之一的中华民族当然包括了中国的少数民族。在阐述民族艺术时，梁启超虽然没有明确提出中国少数民族艺术这个概念，但如果我们承认以上他所说的“中华民族”的概念是包含了中国少数民族的话，那么前引述的作为“我国民独具之特质”的“文学美术”当然也包含了中国少数民族的艺术。中国少数民族的艺术成为“中华民族的艺术”的一个必不可少的组成部分。从而构成他所说的“民族主义”的一个根本。概念的提出和使用都具有明显的现实性和政治色彩，但这在当时思想文化界引起了人们的关注。虽然概念的提出并没有明确的学科意识，也没有对中国少数民族艺术进行具

① 梁启超：《论中国学术思想变迁之大势》，《饮冰室文集点校》一集，第 215 页。

体的学科意义上的研究，但是我们仍可以这样认为，梁启超为20世纪上半叶中国少数民族艺术研究打开了一个新的视角，他从政治跨入民族艺术，在其指称对象上已明确地把中国少数民族艺术包括在内，典型地反映了中国少数民族艺术研究与社会、政治的历史沟通与联系。其民族艺术思想与广阔的社会、政治运动结合在一起，对民族艺术的倡导，只是实现其政治主张的一个环节，具有明确的功利性，形成了以梁启超为代表的现代功利主义民族艺术观。他把汉民族艺术乃至整个中华民族艺术作为“民族艺术”的事象来进行考察。也就是说，在研究对象上，他把包括汉族、少数民族在内的中华民族的艺术作为一个整体来进行研究。

梁启超从理论上阐述了民族文学、艺术（“美术”）与民族精神、民族意识关系的看法，可视为20世纪初我国少数民族艺术理论的滥觞。今天我们来回顾20世纪上半叶中国少数民族艺术研究的时候，是不应将其忽视的。

值得注意的是，为什么民族艺术研究能在这样的历史关头进入中国人的视野？这很大程度上与民族艺术本身的特性是分不开的。艺术，尤其是民族艺术常常是社会成员进行组织和激励的重要方式。任何组织和社会行为，要想取得较高的效率，必有属于自己的文化和艺术精神，以激发全体成员的参与和认同，即以艺术的手段达到非艺术的目的。民族艺术常常能砥砺民族个体的情感，使社会全体成员向着一个共同的目标前进。中国少数民族传统艺术对于各民族共同的心理素质起着重要的凝聚作用，如鼓楼对于侗族、佛塔对于傣族、歌圩对于壮族，等等。可以说某一种传统艺术的特质所具有的民族向心凝聚力正是这种艺术的生命力所在。在20世纪初期民族艺术的这种

生命力和救亡图存的民族意识结合，使民族艺术的研究从一开始就具有鲜明的时代特色。1894 年爆发的中日甲午战争，是中国近代历史的一个重要转折点，民族危机空前严重，资产阶级性质的政治运动发生发展，社会生活各个领域急剧变化，在这样的特殊形势下，伴随着"民族"、"民族主义"、"民族意识"等概念的出现，民族艺术在政治领域作为民族意识的一个核心，成为民族斗争的一个重要工具，这与民族艺术在本民族内部所具有的强大的凝聚、团结作用是一致的。

三　"师夷长技"：西方现代学术的传入推动民族艺术研究由传统走向现代

甲午战争前，中国人对科学的接受主要限于自然科学领域，如林则徐、魏源等的"师夷长技"，学习西方的坚船利炮；到洋务运动时，国人进一步认识到还要学习声光化电等近代科学技术。在"中体西用"的旗号下，西方的自然科学和经济技术最先被吸收进来。甲午战争后，人们不再把科学只看作具体的科学知识，而且还包括科学法则、科学思想、科学精神等更深层次的内容。从严复在《天演论》序言中提出的学习科学的方法论，到主张学习社会科学各方面的知识，反对愚昧迷信的思想等，人们对科学的认识进一步深化。因此带来西方近代哲学、政治学及其他社会科学的介绍及传播，一方面是中国原有学科的内容、体系发生变革；另一方面是新领域、新学科的兴起和发展。19 世纪末 20 世纪初，在进化论等多种思想的影响下，新兴学科如哲学、逻辑学、美学、政治学、社会学等学科在中国

先后建立。中国传统学术思潮逐步走向终结而现代多元学术思潮开始兴起。正是在这样的前提下，民族艺术才获得现代意义上的多学科观照的可能。值得注意的是，在这个时期，民族艺术研究只是积累了必要的理论前提和学科方法，这种观照在中国学者的真正实践，是到了二三十年代，随着人们认识的加深，民族艺术才得到多学科的关注。比如，在社会学追溯社会史的源头时，民族艺术进入社会学者的视野，艺术学在追溯艺术的起源时艺术学家看到了民族艺术的存在，人类学在研究人类发生、发展的过程时，民族艺术又提供了大量的活的资料，等等。若论民族艺术研究的独立意识，正是在随着各学科的发展中渐渐获得的。所以说中国少数民族艺术研究发轫于这种中外文化的碰撞及交流之中，要考辨20世纪上半叶的中国少数民族艺术研究不可忽视外国思想理论的输入及新兴学科的建立这一背景。这个大背景为中国少数民族艺术研究提供了多种理论的准备以及学术范式与方法论的选择：

1. 进化论。达尔文的进化论是在甲午战争后在中国社会影响较大的一种思想，当时很受维新思想家们的推崇。20世纪初，中国的青年知识分子已不满足于梁启超的“不中不西即中即西的新学派”的宣传，对于康有为装在“公羊三世”套子里的庸俗进化论，和谭嗣同《仁学》里的人权平等的政治呼号，亦感到不能满足。正是在这个时候，严复站出来帮助人们从根本上了解西方，想弄清中国向何处去，希望理解中国的发展如何与世界发展的总趋向联系起来。严复于1896年首译赫胥黎（T. H. Huxley）的《天演论》，系统介绍达尔文的进化学说。他认为万物变化的根本法则，即“物竞天择”不仅适用于自然界，同样适用于人类社会。严复强调了“物竞天择”，这一进化论的

核心内容。“物竞”，即达尔文所说的生存斗争，而“天择”则是指自然选择。同时严复又强调了“变”的观点。认为天地是不断发生变化的，只是这种变化很缓慢、很细微，不容易察觉得到，这种看法来源于达尔文关于物种不停地发生着变异的观点。严复关于进化论的学说对当时中国思想文化界产生了巨大的影响。进化论适应了救亡图存、反对帝国主义侵略的需要：严复所宣传的进化论，把一种新的世界观展现在中国人面前，并提醒人们，在这个列强争雄的时代，包括中国在内的落后民族要想摆脱“弱者先绝”的命运，必须“变今之俗”，改革现状，使自己成为强者。这种观点，适应了甲午战争后中国人迫切寻求救亡图存道路的思想需求，在思想界产生了很大的影响。可以说，中国近代知识分子思想的成长离不开严复的译介。李泽厚指出：“严复是将西方资产阶级古典政治经济学说和自然科学、哲学的理论知识介绍过来的第一人。”[①] 严复译介的《天演论》给中国人提供了一种观察问题的新方法，使人们懂得“适者生存，不适者淘汰”的道理，人们开始用这一思想观点来认识人类社会与文化。

进化论认为，物种进化的原因是由于淘汰原理，这个原理决定动植物不可能都生存下来，必须进行生存斗争，长此以往，将造成强种日强、弱种日弱的局面，而自然选择存在于生存斗争中则可以避免这一局面，使得动植物的数量永远保持均衡状态。从而得出人类社会也遵循着这样的一个法则。这种关于物种进化的理论，立即为一些仁人志士所接受，成为当时先进的中国人唤起民众、拯救祖国危亡的思想武器，具体表现为民族

① 李泽厚：《论严复》，李泽厚著：《中国近代思想史论》，天津社会科学院出版社 2003 年版。

意识的觉醒和对人的精神力量的推崇，民族艺术作为本民族的意识、精神的凝聚，在这样的时代背景下成为振奋民族精神的核心。

进化论思想认为一切物种都处在发展变化之中，达尔文在其阐述生物进化思想的重要著作《物种起源》的绪论中指出："我充分相信，物种不是不变的；那些属于所谓同属的生物都是另一个并且一般已经绝减的物种的直系后代，这与任何一个物种的公认的变种是该物种的后代，是同样的情形。"[①] 达尔文的物种变化的观点，奠定了中国知识分子在研究文化艺术时所具备的发展观。着眼于变化的进化思想，在对艺术的发展体系的建构上。在讨论艺术现象、艺术的发展流变和受众的心理及艺术表现手法时，后来的学者都很注重于从变化的进化思想出发梳理这些艺术表现手法的发展与演变。着眼于变化的进化思想，探讨现代文明的艺术之前艺术的流传与演变，以说明人类文化的进程，正是在这样的意义上，民族艺术受到极大关注，从源流的角度考察民族艺术。直到五四新文化运动期间，许多知识分子都以进化论思想作为指导，来研究社会与文学，表现为对万事万物，特别是对社会历史的动态考察，寻求"变"的规律，探索社会历史发展的道路。陈独秀在《文学革命论》中概括了进化论在思想文化领域的全面影响："故自文艺复兴以来，政治界有革命，宗教界亦有革命，伦理道德亦有革命，文学艺术，莫不有革命，莫不因革命而新兴而进化。"[②] 又如胡适在《文学改良刍议》里则用进化论思想观照中国古代文学的发展："文学

① 达尔文：《物种起源》，远方出版社2006年版。

② 陈独秀：《文学革命论》，载《新青年》1917年2月第2卷第6号。

者，随时代而变迁者也。一时代有一时代之文学：周、秦有周、秦之文学。汉、魏有汉、魏之文学。唐、宋、元、明有唐、宋、元、明之文学。此非吾一人之私言，乃文明进化之公理也。”[①]进化论思想成为当时的学者观察社会研究文学的重要思想方法。

进化论的这种变化发展的思想，对中国学术的产生和发展无疑起过十分重要的作用，这个作用不仅在于进化论思想为当时的学术研究提供了比从前更多的理论性、系统性，而且它成为人们分析问题时的一个重要工具，比如，在1903年刘师培所著的《中国民族志》中，就以“物竞天择”的进化论观点来进行分析，强调中华民族必须自强，并运用进化学派学说，以中国古代文献资料来说明中国古代社会的发展。[②]进化论理论对整个思想界认识人类社会文化的发展规律起到过十分关键的作用。比如在西方深受达尔文进化论影响的文化进化论学派对国内研究就产生过深远影响。这个学派认为，人的精神、心理本质是同一的，人的精神文化是发展的；文化的发展同社会的发展相一致；人的发展、文化的发展和社会的发展，其根源在于技术的进步；人类社会和文化发展的顶点是近代欧美的文明。其代表人物是英国的泰勒和美国的摩尔根，代表性著作是泰勒的《原始文化》和摩尔根的《古代社会》等，而这些著作给中国学者的影响是很大的。但是，进化论并不是完善的理论，它有不少局限性。在进化论之后出现的其他种种理论，尽管也都有局限性，也不完善，但却从不同的方面弥补了进化论的不足，并

① 胡适：《文学改良刍议》，载《新青年》1917年1月第2卷第5号。

② 王建民：《中国民族学史》上，云南教育出版社1997年版，第82页。

在一定程度上发展和丰富了民族学和人类学理论。

进化论的“物竞天择、适者生存”的思想，强调的是物种的生存和变化与其生活条件之间的密切关系。这一思想对此后的民族艺术研究具有方法上的借鉴意义。正是基于这一思想，人们在探讨艺术现象和艺术品产生、存在的原因时，特别注重这些现象、作品与当时社会文化环境的关系，强调民族艺术的生成原因。

虽然在当时的研究中，进化论思想并没有直接作用于民族艺术的研究，但是在世纪初成长起来的一批知识分子，很多都有自己对于进化论深刻的理解和深入研究，加上当时思想界对进化论的极力推崇，很多学者自然很自觉地运用进化论观点来观照学术研究。只是由于作为学者都有自身的知识背景，加之进入其视野的民族艺术有不同形态的表现，因而在此后的研究中其研究的特点方法各不相同。进化论思想作为中国近代学术领域的一种重要的思想方法与价值准则，对中国民族艺术思想方法的形成无疑提供了一定的养分。

2. 艺术理论。在学术领域，随着西方近代人文社会科学的引入和介绍，西方文化思想的引进给中国的学术思想带来多种选择的可能，中国的传统学术在与西方学术的交流、碰撞中实现质的飞跃。虽然这个时期独立意义上的艺术学还没有诞生，但是，中国学者在学习西方美学、艺术学理论的同时，也在建构着中国现代意义上的艺术理论。在中国古典艺术论中，艺术一直未能从其他精神活动领域明确地划分出来从而确立艺术世界的观念，甚至连概括所有艺术门类的统一的艺术概念也没有最后形成。进入20世纪以后，随着西方现代形态的美学、艺术理论逐渐被介绍进来，并很快得以流行，得到学界的广泛认同。

我国古典形态的美学、艺术论开始向着现代形态转型。其标志是近代艺术概念的形成和近代艺术世界观念的产生。这方面，王国维首先把西方18世纪形成的“美的艺术”的体系引入到了我国的美学、艺术理论研究中。受西方近代以来形成的“美的艺术”（当时一般译为“美术”）或“艺术”的概念以及艺术世界的观念的影响，在他1904年所作的《〈红楼梦〉评论》和《叔本华之哲学及其教育学说》中，已多处在“美的艺术”即今日所谓“艺术”的意义上使用“美术”一词，并偶尔使用过“艺术”这一词语。上述两篇文章中所说的“艺术”同他所使用的“美术”概念一样，都是现代意义上的艺术概念。因此可以说，王国维对“美术”、“艺术”概念的使用以及对艺术的主要门类的列举，在当时我国艺术类型理论乃至整个艺术理论的转型过程中起到了关键性作用。

这一时期对近代形态的艺术理论的确立作出重大贡献的还有鲁迅。他在《摩罗诗力说》中指出：“一切美术之本质，皆在使观听之人，为之兴感怡悦。文章为美术之一，质当亦然，与个人暨邦国之存，无所系属，实利离尽，究理弗存。”[①] 这里所使用的“美术”概念已是近代意义上的艺术概念。在《拟播布美术意见书》中，鲁迅系统地论述了“何为美术”即美术的本质、定义：“美术的目的与致用”、“播布美术之方”，特别指出“美术为词，中国古所不道，此之所用，译自英之爱忒（art or fine art）”。[②] 其他对艺术理论包括艺术类型理论由古典形态向现代形态转型、确立近代艺术概念和艺术体系作出贡献的还有梁

---

① 《摩罗诗力说》，《鲁迅全集》第1卷，人民文学出版社1981年版，第71页。

② 《拟播布美术意见书》，《鲁迅全集》第8卷，第45页。

启超、严复、蔡元培等人。在19世纪末20世纪初，尽管从科学研究的角度来看，这些艺术理论基本上是以“美的艺术”为对象的理论，重视艺术的审美性，但是我们可以断定，在同一时期梁启超所用的美术概念和上述的“美术”概念所指应该基本相同，而梁所提到的美术更加注重的是美术对于凝聚民族意识的作用，并没有深入分析作为学术概念的“美术”一词。而王国维和鲁迅的分析更多是从学科概念的角度提出。虽然他们都没有重点论述民族艺术，尤其是少数民族艺术的特殊性，但是概念本身的提出和研究，就为民族艺术的进一步研究提供了很多思路。尤其在后来，对艺术起源问题的研究，直接触及民族艺术的许多样式。对中国少数民族艺术的研究就以这样的艺术理论为参照来进行的。就是说，当人们还没有去深入分析“美的艺术”与“民族艺术”当中的“艺术”是否包含共同的内涵和外延时，艺术得到学科意义上的重视。这是艺术学科获得觉醒的开始，其中必然孕育着民族艺术研究深化的可能。

3. 人类学理论。这个时期文化人类学在我国属于传入、传播阶段。[①] 20年代以前，西方文化人类学开始传入我国，人类学这个学科名称最早在1902年已在我国出现。[②] 文化人类学的理论和方法一经传入中国，中国学术界对这一问题就表现出极大兴趣，早在光绪（1875—1908）末年，就有人把摩尔根的《古代社会》译成中文，介绍给国内读者。1904年，梁启超所

---

① 陈国强把人类学在我国的传入和发展历史概括为四个阶段：1. 20年代以前的传入、传播阶段；2. 30年代至40年代的初步发展阶段；3. 50年代至70年代的分科发展阶段；4. 80年代的宣传提倡阶段。见陈国强《中国人类学发展史略》，载《人类学研究》（试刊号）1985年。

② 黄淑聘、龚佩华：《文化人类学理论方法研究》，广东高等教育出版社1996年版，第412页。

办《新民丛报》上刊登《中国人种学考》，介绍作为人类学之一分科的人种学。1903 年，严复翻译了一些社会人类学的文章；同时，林纾、魏易把德国哈伯兰原著，1900 年英人罗威译成英文的《民种学》译出，由北京大学堂书局出版。同年，清政府学部颁布《大学学制及其学科》中，在文学科的大学主课中，有“人种及人类学”。1912 年（民国元年），教育部颁布大学制及其学科中又有“人类及人种学”课程。当时全国高等学校仅有北京大学设人类学一科。中国正式使用“人类学”是在 1916 年，1916 年孙学悟在中国科学社《科学》杂志第 2 卷第 4 期上发表《人类学之概略》一文，对欧美的人类学作了简要的介绍。两年后，陈映璜《人类学》一书由商务印书馆出版，被列为北京大学丛书之一。蔡元培在 1907 年留学德国，学哲学及人类学，回国后任北京大学校长期间（1917—1927），曾设人类学讲座，被认为是中国人类学和民族学的奠基者。① 上述著述的出版、传播，使人类学知识逐渐开始被中国人所接受。人类学中的一些主要领域，明确了研究的内容和范围，如人类学中的人种学，研究人种的分类及其在地球上的分布、人种形成的历史原因以及人种类型的变化规律；文化人类学以文化为研究对象，研究亲属结构、婚姻与家庭、经济生活、社会控制、物质文化、宗教、语言、艺术、神话传说等；而民族志对社区人群的文化与生活进行描述，要求这些描述应尽可能客观地记录社会群体生活的各个方面，等等。西方人类学的研究对象是他们所认为的“野蛮人”，即无文字的部落社会，西方人类学理论大部分是从对于这样的“野蛮人”社会的研究得出的。这样的研究方法

① 陈国强：《中国人类学发展史略》，《广西民族学院学报》1995 年第 1 期。

和思路，在二三十年代人类学本土化的过程中，当人们把西方的理论方法移植过来时，作为尚处于社会结构低级阶段的少数民族，自然成为中国人类学视野中的重要部分。所以说文化人类学理论应该说是较早涉及民族艺术的，当人们认识其理论与方法之后，中国广大的少数民族地区成为人类学实践的广阔天地，作为文化的一个重要元素的艺术，自然也成为人类学研究的一个重要对象。19 世纪末和 20 世纪初一个世界性的热点，或者说一种共同的文化思潮是：人们普遍希望能够从古人的精神遗存中，寻找认识文明社会种种问题的钥匙。而人类学派的进化论世界观和“以今证古”的学术原则与方法，正好适应了人们的这一精神期望。作为精神遗存，很多是以艺术的形式保存下来的，如壁画、铜器、雕塑等。所谓“以今证古”的方法，即从所谓“现代野蛮人”的生活、思想和信仰去考察原始人的精神状态，而这一治学原则，成为后来中国少数民族备受关注的一个重要原因。

4. 国外学者的研究实践。这个时期受西方文化的影响，除了引进西方的文化理论之外，西方学者对中国少数民族艺术的研究活动给中国学者提供必要的研究模式，中国学者在研读的过程中，吸取外国学者的理论和方法，进行自己的理论实践。这方面较有代表性的是鸟居龙藏的研究。鸟居龙藏（1870—1953）是 20 世纪引人瞩目的日本人类学先驱，是东亚民族志的开拓者，于 1902 年 7 月至次年 3 月由东京帝国大学派赴中国西南调查苗族，由湘入黔滇，西北上川康，测量各地苗族体质，还调查了布依族、彝族、瑶族等，考察了诸民族的分布与自然地理条件之间的关系，后根据调查编写了《中国西南部人类学问题》等论文。鸟居在我国西南的调查中，对遗物和遗迹的调

查研究做了大量工作。1902 年 10 月 18 日至 30 日，他在贵阳附近调查时，随身带走了一面铜鼓，后藏于东京帝国大学理科大学人类学教室。1904 年，他在日本《考古界》4 篇 2 号上以《关于我带回的一面铜鼓》为题，对中国铜鼓进行了全面的比较研究。

1907 年他完成著作《苗族调查报告》①，此书一共九章，其中三章专门论述苗族艺术，如：第六章“苗族之花纹”，第七章“苗族之笙”，第八章“铜鼓”。这三章的写作，集中体现了鸟居龙藏对中国少数民族艺术研究的特点。同时，也是中国少数民族艺术作为人类学研究对象的开始，也为后来的中国学者提供了研究的参照。

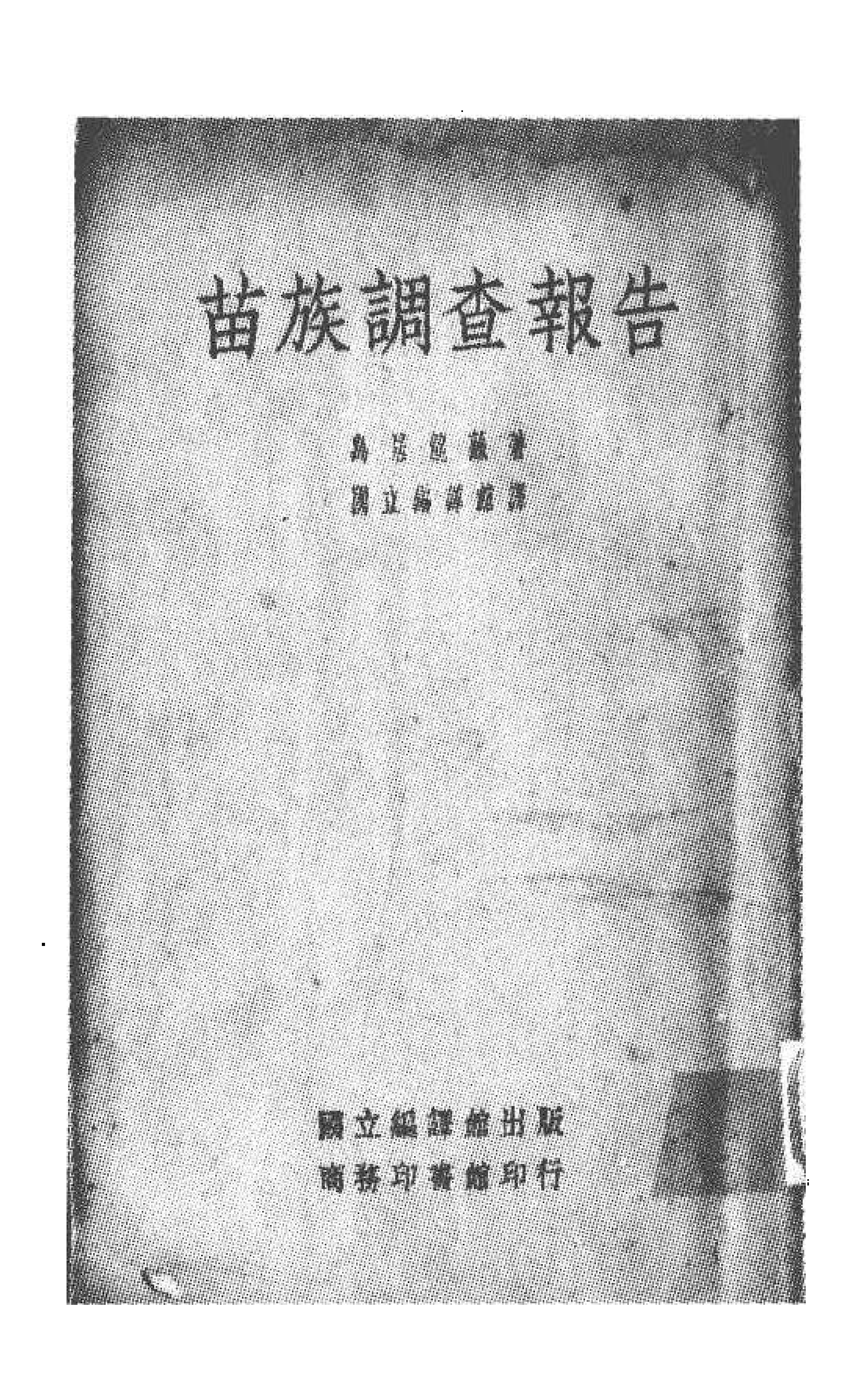
鸟居龙藏从具体的艺术形式入手，通过对他搜集到的大量艺术品的描述、分析，认为一个民族的艺术最能体现其民族的性格，民族性格是由祖先传下，并受其他民族的影响、感染之后形成的民族的“骨子、中心”，这种“骨子、中心”以色彩、服装等外在的形式表现出来。所以他对民族艺术的研究，主要是为了研究苗族的“人种学的性格”。在第六章“苗族之花纹”开头便写道：“凡最能表现民族之性格者，莫若神话、传说、诗歌、音乐、绘画、雕刻、建筑之类也。因此类之物，一民族颇能贯入其精神而制作之，故比一切其他物为能表现其民族之性格。吾人若通观古今，就某一人种，而能注意此等事实，则立即了然。是以人种心理学者，每与研究民族性格时，必注重以上之事实者，全为此也。”② 可见其研究是立足于人种学，通过

---

① ［日］鸟居龙藏著，国立编译馆译：《苗族调查报告》，上海商务印书馆 1936 年版。

② 同上书，第 263 页。

对苗族艺术的研究，进一步认识其性格、心理。书中对苗族的花纹和笙的研究基本上是为了探求苗人的性格、心理。他在苗族地区的调查中注意到苗人的性格深刻沉着，含蓄而不浅露，小心谨慎，恪守生活规矩，这一点在他们的艺术中也表现出来："苗人之性格如何，一言以蔽之，阴郁沉静也，欲知此种性格，可就其容貌或表现于外之音乐、色彩及花纹等观察而得之，据余所见为容貌显示彼等极其忧郁。其次为音乐，如于苗族之笙中所述者。乐歌避用铜锣、皮鼓，喧嚣之乐器，而常用静之笙或笛。又如衣服之色，亦颇阴郁。"①



鸟居龙藏《苗族调查报告》

鸟居龙藏对民族艺术的重视，一个很重要的原因是，他把民族艺术作为民族识别的一个重要标志，比如服饰，他认为苗

① ［日］鸟居龙藏著：《苗族调查报告》，第265页。

族与汉族和其他少数民族的明显区别，就是衣服的颜色及其刺绣这种“土俗学”上的特点。也就是“红苗”、“青苗”、“白苗”、“黑苗”、“花苗”等分别穿以红色、青色、白色、黑色和蜡染绣花的服装。

在研究方法上，鸟居龙藏通过对贵州苗族文化的调查研究以后形成了自己独特的研究方法，即历史民族学的研究方法，在具体研究中一方面利用古代文献资料，另一方面进行实地调查研究，在比较中得出结论。1902 年 11 月 2 日，即鸟居龙藏抵达安顺府城的第二天，去到旧寨调查，看到了“花苗”蜡缬法加工的布料及其在衣服上的表现和蜡绘的过程。11 月 6 日，他从关索岭往坡贡的途中，路经“仲家苗”（今布依族）村寨，看到类似旧寨“花苗”的“蜡缬制造法”的全过程。在 1902 年至 1903 年到贵州、云南、四川、重庆四省（市）访问调查只有 134 天，回来之后，查阅大量文献，引用中国历史文献资料，论证苗族芦笙与中原汉族笙的同源关系，并认为苗族芦笙是由我国古笙中的“小笙”发展而来。芦笙文化是中原文化与南方民族文化长期交融的结果，铜葫芦笙继青铜时代而起，就与独具南方民族特色的铜鼓文化相伴生。关于类似印度支那诸民族之笙的问题，鸟居龙藏在引用欧美人的调查资料时，就已论证了苗族芦笙与印度支那诸民族之笙存在着“源”与“流”的密切关系。

另外，他还通过作为文化要素的艺术形式，如蜡染、铜鼓等的研究进行民族关系的论证。关于“芦笙”的研究正好说明这一点。鸟居龙藏在我国西南地区调查结束而回到日本以后，于 1904 年在《东京人类学会杂志》214 号、215 号和《国华》169 号上，分别发表了从不同视角研究苗族芦笙的文

章。1905年1月，他在东京人类学会例会上的讲演报告《苗族的现状》[1]中说："在苗族的种种物质文化表现中，最引人注目的是音乐。对于他们的音乐，我在《国华》杂志上发表了《苗族的笙》一文。"当他在1907年出版专著《苗族调查报告》时，将发表在《国华》上的那篇文章改编为第七章，并加了一段"附言"，对中国西南地区和东南亚地区的芦笙进行了比较研究。鸟居龙藏认为苗族使用的芦笙乐器："此种乐器，颇类似汉人和印度支那诸民族之笙，殆人类学上最堪注意之点也。"[2]这正是他调查研究苗族芦笙的奥秘所在，也就是探究芦笙的人类学价值。他指出："芦笙在各民族中的流传和所分布的地区，大都为近于汉族、苗族等的'西南夷'，还有印度支那地区的各民族（鸟居龙藏当时指的是中南半岛的民族——引者注）。很显然，芦笙这种乐器所分布的范围是在语言学上使用单缀语的民族。这充分说明，芦笙正是以上民族和地区所拥有的独特的乐器。"也就是说，芦笙分布的范围与汉藏语系各民族及受到汉藏语系各民族影响的地区，都有密切的关系。

鸟居龙藏被认为是中国西南民族学调查的创始人，尽管"调查区域太小，所得资料有限"，但在他之前，还没有民族学者对西南民族进行过学科意义上的实地调查，其开创之功不可湮没。他运用人类学方法，在具体的描述过程中，特别注意对艺术品的形状、大小、制作过程作非常精微的描述，甚至采用解剖学的方法，观察具体的笙的结构，采集到艺术品的照片，并画了大量的乐谱、图画来叙述。这是按照一定科学程序进行

---

① ［日］鸟居龙藏：《苗族的现状》，《史学杂志》第16编第3、4、5号。

② ［日］鸟居龙藏著：《苗族调查报告》，第295页。

系统调查的结果。

西方学者在中国境内的实践活动，还有不少，如：英国人丁格尔（Dingle）在清末由上海到缅甸，途中经过中国的西南地区，皆为徒步跋涉，对于汉族、苗族、彝族、白族等民族的婚姻、服饰、丧葬等都亲自观察，事后他将这段经历写成了考察记，商务印书馆在1915年出版了中译本《丁格尔步行中国记》。法国人考荻（1849—1925），法兰西科学院院士，曾与沙畹一起合编《通报》，并于1908年在《通报》上发表《麽些族》一文，对纳西族的历史、分布、居住方式、婚姻、娱乐、宗教等进行了研究。戴维斯是英国的印度殖民当局官员，1894—1900年间在考察修筑印度至云南铁路的可行性时，先后4次到云南徒步调查，除地理方面的内容外，着重搜集民族学资料，仔细考察了云南沿途的少数民族，根据对中国西南地区的彝族、苗族、藏族等族群的语言、习俗等调查资料，于1911年著成《云南：联结印度和扬子江的锁链——19世纪一个英国人眼中的云南社会状况及民族风情》，书中以比较语言学方法，将我国西南民族分为孟克、掸、汉、西藏四系语族，当时曾被认为是第一次对西南民族作出科学分类，其“民族”一章有张君劢中文节译本，在国内外颇有影响。著名学者方国瑜还专门介绍过本书。法国著名藏学家巴克，曾分别于1907年和1909年两次前往纳西族地区进行实地考察，以学者的眼光收集了370多个象形文字，并在此基础上于1913年发表了西方第一本介绍纳西东巴经和象形文字以及纳西族社会历史的著作《麽些研究》，全书约6万字，共分三章。作者根据自身经历，简单地记述了纳西族的社会历史、地理环境和宗教民俗及他们的体质特征、婚姻道德等方面的情况，对东巴经经文作了逐字的注音解读，并对经书内

容作了详细的解读、翻译。在附录部分收录图版72幅及人名、地名索引和纳西族分布图，其中收录有丽江纳西族民居、丽江四方街街市、中甸白地纳西族男子服饰、丽江纳西族男女服饰、金沙江边纳西族筏子客用羊皮革囊渡江的场景、丽江纳西族村寨的布局、金沙江畔纳西族淘金工淘金场面、丽江府流官照片，丽江地区藏传佛教葛玛巴派寺院及僧侣图像，丽江一带其他少数民族的人物图像、丽江纳西族妇女羊皮披肩、绿松石、金、银佩饰实物图片，纳西东巴教神轴画卷，鸡足山寺庙分布图，纳西东巴经经书图片等。使后人对19世纪末20世纪初的纳西族服饰、宗教生活有了一种直观的了解和认识。巴克也因之成为西方东巴文化研究的最早开拓者和先驱者。英国人杜德曾在泰国北部地区进行传教，在1910—1918年间，到中国的南方各省进行实地调查，特别是对傣族的考察与研究在西方具有一定的影响。完成著作《中国人和暹罗人的关系》、《泰族——中国人的兄长》等。此外还有德国人黑格尔于1902年著《东南亚洲铜鼓考》，书中对铜鼓花纹作了大量考证。在北方，1902年，比利时圣母圣心会的Oost，P. Joseph VAN神父被派到中国内蒙西南部和鄂尔多斯地区传教，并开始对这一地区的音乐进行收集。撰写了《蒙古民歌选集》(1908)、《鄂尔多斯南部民歌》(1912)、《中国和蒙古：它们的音乐》(1914)、《鄂尔多斯的蒙古音乐》(1915—1916)等，这些著述影响颇大，并被相关领域的研究者反复引用。[①]

上述西方学者或官员对少数民族地区的调查，有的是游记

---

① 肖梅：《中国大陆1900—1966民族音乐学实地考察——编年与个案》，福建师范大学2004届博士论文。载“中国优秀博硕士学位论文全文数据库”。

式的，有的是偏重于语言学的，但是他们的实地调查都或多或少涉及少数民族的艺术，甚至有的直接涉及民族艺术的具体门类，西方学者的研究，为中国学者进行深入研究提供了很多借鉴和参考。

四　本时期民族艺术研究的主要特点

在这个阶段，中国传统社会的经济、政治、文化因为受到外来文化思想的强烈冲击，在整个社会的价值和意义领域都发生了剧烈的动摇，中国学术思潮也因此而产生了前所未有的变化。

这个时期资产阶级新文化体系逐渐形成，并同封建旧文化进行了激烈斗争；文化本身的问题也被作为对象来加以探索比较，不同的文化观和文化派别先后出现。中国资产阶级承袭了西方资产阶级的民族主义，作为凝聚民族力量摆脱外国奴役的根本方法。近代中国，西方列强侵入，掠夺瓜分，造成中国社会的长期混乱，而在这特定历史背景下，形成了超越个人意识、家庭意识和地方意识的中华民族统一整体对外意识，并与国家意识紧密结合在一起。“民族”、“艺术”的概念也在这个时候开始进入学者的视野。一些维新派人士把开民智、鼓民力、新民德、学西方当作维新变法、救亡图强的重要条件和手段，从而把文学艺术当作推动变法、宣传维新的思想武器。

在这样的历史背景下，伴随着民族、民族主义、民族意识等概念的提出，民族艺术进入中国现代学术的视野。另外，随着进化论以及文化学、艺术学理论的传入，民族艺术研究获得

了具有指导意义的方法论，国外学者、探险家、政府官员的调查研究，为民族艺术的研究提供了一些初步的范式。

综观20世纪上半叶最初阶段的中国少数民族艺术研究，可以归纳出以下特点：

1. 在多种选择下催生的民族艺术研究，从一开始，就具有了较强的社会政治意识。中国少数民族艺术思想的萌发并不是自发地、内在地发生的，而是相关于中国现代政治、经济、社会、文化等方面的巨大变化而出现。近代中国日益激化和深化的民族危机和社会矛盾，加之中国悠久的文化传统，使近代思想家们把主要精力倾注于社会和政治问题，他们的理论思辨紧紧地围绕着社会现实。所以说民族艺术思想的出现，首先是因为非艺术的外在力量的推动。民族艺术思想的产生往往是由非艺术领域内的社会政治实践者和思想启蒙者所发动的，也就是说并非是民族艺术研究内在的动力在推动着近现代民族艺术思想的出现，而是政治的因素成为了现代民族艺术研究萌芽最重要、最活跃的推动力量。可以说，从晚清到五四，中国少数民族艺术研究引起的关注，正是因为民族艺术承担了广泛的非艺术的社会功能，尤其是政治的功能。

2. 本阶段的民族艺术研究尚处于萌发阶段。随着西方近代人文社会科学的引入和介绍，进入20世纪以后，西方近代形态的美学、艺术理论也逐渐被介绍进来，我国古典形态的美学、艺术理论开始向着近代形态转型。由于当时一批著名学者和启蒙思想家如王国维、梁启超、鲁迅、蔡元培等人对于文学、艺术问题和美学、美育问题倾注了极大的热情和精力，大大加快了美学、艺术理论朝近代形态转型的进度，作为美学、艺术理论一个有机组成部分的民族艺术理论也实现了由古典形态向近

代形态的转型。这个时期，在中西方文化的交流、碰撞中，民族艺术在社会思潮的层面出现，为民族艺术研究积累了理论基础，但是由于在初始阶段，各学科的研究并没有完全形成，无论是民族学、民俗学、艺术学等，他们本身也正处于萌芽阶段，所以对中国少数民族艺术的关注，只能停留在较浅的层次上。然而，这个时期的意义，并不在于学界建立完备的民族艺术研究体系，而是在于学者们发现了“民族艺术”的存在。为后来的研究作了理论上的准备和学术方法上的积累。

这个时期的中国知识分子在爱国主义的总体指导下，在对传统文化和西方文化的选择中，形成自己的文化特性。中国知识分子传统上是具有很强的参政意识的，“修身齐家治国平天下”是许多人追求的目标。处于国难当头的近代中国知识分子，更是忧国忧民，为中国的独立、民主、富强而献身，强烈的忧患意识使近代中国的知识分子无论在理论创造还是政治活动中都有一种使命感。洋务运动到戊戌变法时期的知识分子具有了较浓厚的近代气息，新式工厂企业的兴办，新学堂的开设，留学生的派遣，一些西方图书的翻译，使这一代知识分子有机会接触一些西方的自然科学和社会科学知识，可以依据某种新的思想资料去认真思考和解决现实问题。其中，进化论的介绍和传播，是对20世纪上半叶前二十年知识分子的一次重要思想启蒙，影响了19世纪末20世纪初一代中国知识分子的思想，在20世纪初的变革中起到重大的推动作用。倡扬弱肉强食的社会进化论本质上是民族主义的，它在西方成为殖民主义者征服其他弱势民族的理论依据，而在中国则由于历史和时代的原因，同民权观相结合而大幅度地强化了中华民族的自我确认，被思想界引申为捍卫民族传统、创建近代式民族国家的

构想。

3. 从学术队伍上来看，这个时期中国民族艺术研究的萌芽源于社会转型、社会实践发展的需要，具体说来民族艺术研究进入学者的视野，是在学术蜕变、儒学瓦解的过程中逐渐发生的；在中西文化碰撞、交流和融合的过程中显现；在思想启蒙与救亡图存的历史和时代主题下伴随着民族意识的产生而出现。一些文化先驱开始从不同的视角关注民族艺术，形成国内“多元学术思潮”的局势，西方学术思潮的传播（主要是哲学与文化思潮），各种近现代学科的建立（自然科学、社会科学与人文学科），欧美的代表不同批评流派的许多批评家的介绍，乃至现代学术规范的确定，使民族艺术研究得以在“多元学术思潮”的背景下崛起，中国学者有条件在西方美学、哲学、人类学等多种学科理论的借鉴中，选择自己的研究范式。从本阶段的研究中我们发现，中国民族艺术研究的萌芽首先是由思想、革命先驱们来推动的。

西方文化的冲击除了上述外国人士在中国境内的调查外，中国学者走出国门，也带回了新的审视世界的眼光。在19世纪末20世纪初，大量的中国学者到国外去留学，他们学习西方知识后，与自己的本土知识相结合，为20世纪上半叶中国少数民族艺术研究队伍的形成打下深厚的基础。这个时期的民族学家、艺术理论家、民俗学家大都有出国留学的经历，又有深厚的国学基础，为中国学术的中西融合作了充分准备。从1901年起，每年到日本留学的人数以一倍或一倍以上的速度猛增。据统计，1901年为280名，1902年9月为614名，1903年，在留日学生中，以学文科的居多。1907年以后，留学欧美的人数逐渐增加，特别是1909年清政府正式决定接受

美国所退部分庚子赔款作为留美学生经费后，出现了留学美国的热潮。[①] 比如1911年，在英国学习动物学和地质学达七年之久的丁文江回国，取道云南、贵州、湖南到汉口，再从那里乘船赴上海。此次作为地理学者的旅行，是为他以后的西南地质调查作准备，却有一个意外的收获，就是引发了他对于“人种学”的兴趣。“在贵州黄果树等地，看到许多奇装异服的女人，引起了他注意到贵州的土著民族，仲家子、青苗、花苗等”[②]，少数民族的服饰艺术使这位学者产生了研究兴趣，初步认定这是一个作民族调查和语言研究的好地方。1914年，他去云南、四川考察地质构造时，对当地少数民族就作了若干人类学的研究。

4. 总体看来，这个时期的民族艺术研究虽然幼稚，但也取得了一定的成就：首先，在这个阶段中国少数民族艺术的概念、价值受到关注。其次，这个阶段中国少数民族艺术已经被纳入“原始文化”、“原始艺术”的范围内来进行讨论。20世纪初，在中国学术思想界开始引入西方近代民族观念、民族理论乃至民族主义的总的学术背景下，“民族艺术”的话题开始出现于中国学术视野之中。这个时期，中国学术界形成了近代的、科学的民族观念，形成了“民族”这一概念、术语，关于民族文化、民族艺术的思想与理论学说开始萌芽。中国学者在新的学术视野下，也进行了早期的民族调查的尝试，如陶志如于1912年发表的《西藏民族考》（《西北杂志》1912年1、2期）、1914年，

---

① 留学生丛书编委会：《中国留学史萃》，中国友谊出版公司1992年版。

② 胡适：《丁文江传》，海南国际新闻中心、海南出版社1993年版，第21页。

赵纯孝发表的《石门坎花苗社会》（重庆《益世报》，1914 年第 35 期）等。

总之，这个时期西方的影响的确很大，它改变了我们的政治传统、经济模式、世界观念，然而，隐藏在人们（无论是精英还是大众）内心深处的思维模式和行为方式恐怕不会马上全部改变，毕竟几千年传承下来的东西，是不可能说变就变的。在中国少数民族艺术思想的萌发过程中，究竟西方有哪些影响，中国传统有哪些影响，西方的影响怎样通过中国人原有的理念和思维方式起作用，是值得深入探讨的。

第三章

奠基时期(1920—1937)：研究理论与方法的确立

如果说在民族艺术概念萌发的初期，对民族艺术的研究，更多注意的是中华民族的整体性，即从整体的民族意识、民族精神中呈现中国少数民族艺术的不可分割不可忽视的部分，即在“多元一体”的视野中，对中国少数民族艺术进行研究。那么这个阶段的研究就深入到了中华各民族艺术及各种艺术形态的研究，即人们更加强调对中华民族的民族单元的研究；从对民族的政治性的研究，慢慢走向对民族所包含的文化特征和历史传统的研究；注意到民族艺术是多种多样多层次的，而其艺术样式也是丰富多彩的，进行所谓“一体多元”的研究。

这个阶段，在大量的理论、思潮的选择中，民族艺术研究的理论范式渐渐从纷繁杂乱的理论中剥离出来。艺术人类学、艺术社会学、艺术民俗学等方法的奠定，使民族艺术研究渐渐走上了科学化的道路。此时的民族艺术研究也是在艺术理论家、人类学家、民俗学家参与下进行的研究。他们对民族艺术的研究往往从各自的学科背景出发，对民族艺术进行不同的阐释，

比如李济、蔡元培、顾颉刚、常惠、沈作乾、张其勤、颜复礼、商承祖、杨成志、林惠祥、凌纯声、芮逸夫、陶云逵、费孝通、王同惠、徐益棠、方国瑜、马长寿、吴泽霖等都在自己的调查、研究中对民族艺术的相关内容有所涉及。

一 有关民族艺术研究的学科及其著作的引进

五四时期，人们对民主与科学的认识进一步深化，对它的追求也变得更加明确、强烈而执著。如果说在上一个时期，对于一般知识分子来说，科学还主要只限于科技物质成就和自然科学，那么此时的科学不仅涵盖一般的社会科学，而且还包含了一种广义的世界观和方法论。在学术领域，崇尚科学的价值取向，首先表现为学术自由成为现代学者普遍信奉的原则；其次是民众的活动成为学术研究真正关注的对象，现代民俗学的兴起正是由此应运而生；再次在学术研究中强调“科学方法”的重要性，人们认为人文社会问题的研究和分析需要使用科学的方法。在这样的背景下，西方的学术思想、方法被大量介绍进来，为民族艺术研究提供了多种参照。

1920 年前后，人类学传入我国并进一步传播，使我国学术界增添了人类学科目，在教育部和北京大学也相应有了人类学科和讲座，培养出我国老一辈人类学家。20 年代末，已有人类学的一些著作译成中文出版，著名的如泰勒（E. B. Tylor）的《人类学》由宫廷璋编译成《人类与文化进步史》，1926 年商务印书馆出版；摩尔根（L. H. Morgan）的《古代社会》由杨东

莼、张栗原合译，1929年上海昆仑书店出版；1927年，任冬译房龙（Van Loon）《上古的人》，由上海东亚图书馆出版；1929年，陶孟和等译米勒利尔（Mullor lyer）《社会进化论》，由商务印书馆出版。这些书籍的翻译出版，比上个阶段同类型的书从深度和广度上来说都有很大拓展，为民族艺术研究的理论建设准备了充分的基础。

西方早期的人类学、民族学主张以现存的“未开化的”、“原始的”、“自然民族”及其文化为主要研究对象。较有代表性的如：1871年，泰勒在《原始文化》一书中提出了“文化遗留物”（survival in Culture）的著名学说，并且用书中的两章对此学说加以阐述。泰勒认为，欧洲农民非理性的信仰和习俗，尽管与受过教育阶层的启蒙观点多有不合，却保留了古代的、更低级文化及原始文化的碎片。因此，这些遗留物不仅阐明了民族以往的历史，而且证实了广泛的发展理论。虽然人类的主要进程是从野蛮经蒙昧上升到文明，但像巫术之类的蛮性的遗留仍然残存在文明民族中间，有时还会突然复活。可见，泰勒的“遗留物”就是被习惯势力带进新的社会阶段中的风俗、习惯、观念等，他甚至主张要洞察人类智力活动的普遍规律，只能在那些与现代文化无关的古董堆里而不是在那些引起激烈争论的敏感问题中进行研究，才能获得实质性的进展。……所以，避开当代的舞台，在那些无足轻重的、不会引起公众注意或者被他们遗忘的事物中探寻文化的普遍法则，更容易获得完美的成果。他认为“民族学的职责，在于揭示那些粗糙而古老的文化中的遗留物”[①]。泰勒的文化遗留物说启发了一代民俗学家去从

① ［英］爱德华·泰勒著，连树声译：《原始文化》，第872页。

事欧洲农民的民间文化与所谓野蛮人的民俗的比较研究。泰勒的学说影响当时中国的学者，他们开始把“未开化的”、“原始的”少数民族的文化作为研究的起点，在民族文化的揭示中来考察少数民族艺术。同时，在对少数民族艺术的研究中展开对少数民族文化的发展规律的认识。这种研究的互动性，正是在西方人类学、民族学的主张下来展开的。凌纯声说：“现代的民族学只研究文化低的民族或称为原始民族的文化。”①

泰勒在《原始文化》中给“文化”下过一个经典性的定义：“文化，或文明，就其广泛的民族学意义来说，是包括全部的知识、信仰、艺术、道德、法律、风俗以及作为社会成员的人所掌握和接受的任何其他的才能和习惯的复合体。”② 这一定义被很多学者接受，泰勒也因此被称为人类学之父。这个定义使得人类学研究从一开始就把艺术作为一个非常重要的部分。在《原始文化》中，泰勒运用大量的艺术资料，并且他特别注意把落后部落的文化跟先进民族的文化加以对照，这种比较研究的方法提供了20世纪上半叶中国少数民族艺术研究的基本路径，为后来的许多中国学者所采用。林惠祥在30年代的研究中明确指出：“人类学便是一部‘人类自然史’，包括史前时代与有史时代，以及野蛮民族与文明民族之研究；但其重点系在史前时代与野蛮民族。”③ 人类早期的原始状态与现代野蛮部落的状态在很大程度上相符合，这一时期的人类学研究呈现出一个重要特点，即不少学者的研究主要以当时社会经济发展比较落后的

---

① 凌纯声：《民族学实地调查方法》，凌纯声、林耀华著：《20世纪中国人类学民族学方法与方法论》，民族出版社2003年版。

② ［英］爱德华·泰勒著，连树声译：《原始文化》，第1页。

③ 林惠祥：《文化人类学》，商务印书馆1991年版。

边疆少数民族为对象。他们认为一方面，野蛮民族的文化与文明人的不同，而人们通常所熟悉的往往只限于文明民族的文化，如果要了解文化的全貌，那么就应该注重野蛮民族的研究。另一方面，野蛮民族的文化，虽然不能说完全是文明民族所遗留阶段，但是他们比较简单，富于原始性，把它拿来同文明民族的文化进行比较，就容易找出人类文化的原始状态。所以少数民族的艺术与野蛮民族的艺术、原始艺术也常常被等同视之。

摩尔根于1851年发表了《易洛魁联盟》，这是在前几年间他所写的许多文章以及《关于易洛魁人的十四封信》的调查报告基础上写成的。书中详细地描绘了易洛魁人的生活环境、经济活动、生产工具、房屋、衣服、家庭、习俗、宗教和语言。1877年出版了他毕生最重要的一部著作《古代社会》进一步全面地发展了他的社会进化思想，论证了人类从蒙昧时代经过野蛮时代到文明时代的发展过程。《古代社会》中以工具、器物、物质文化为标志的原始文化分期，实际上也关涉到原始艺术的诸多范畴。摩尔根综合地重构了人类从低级阶段向高级阶段的发展过程。他指出人的基本需要是食物，生存技术居首要地位。人类的生存技术一一累加，不断革新，表现了相承的顺序。因此可以生存技术为基础将人类文化划分为若干阶段：蒙昧、野蛮和文明。前两者又各分为低级、中级和高级三段，每个阶段都以生存技术作为衡量进步的标志。摩尔根所强调的作为分期标志的“生存技术”，其中就包含了原始艺术的萌芽，只不过在原始人那里，艺术常常更多地和实用联系在一起。“进步的真正时代划分是同生存的技术联系在一起的”①，“文明的基础就是建

① ［美］摩尔根著，杨东莼等译：《古代社会》，商务印书馆1977年版，第39页。

立在铁这种金属之上的"①。摩尔根所追述的人们谋取生活资料方式的发展，实际上勾画出了生产力发展水平的轮廓，也从某些方面去审视混融在原始文化中的原始艺术事象，而这种审视，是在文化整体观和文化进化论的总体理论框架中进行的。虽然摩尔根重点研究的不是原始艺术，但是他对社会发展中原始艺术的表现形式给予观照，这种观照，影响中国学者在研究社会发展史的同时把原始艺术事象始终作为一个观察的切入点。民族的艺术事象为人类学家实现人类历史的还原提供了具体的路径，人类学家们可以根据史前遗留的绘画、雕刻品以及现代蛮人的装饰与舞蹈，把人类已经湮没的过去的行为考证出来，使后来的人们能够晓得原来的情状。我国 20 世纪上半叶的民族学研究在运用国外民族学理论和方法来研究我国各少数民族种种文化现象时，也广泛涉及各少数民族的神话、史诗、民歌等民族民间文学现象和音乐、舞蹈、戏曲等表演艺术现象以及各种造型艺术现象。

格罗塞的《艺术的起源》（1894）是从人类学角度研究民族艺术的一部经典著作。② 格罗塞认为，原始民族的大半艺术作品都不是纯粹的从审美动机出发，而更多的是为了社会性的实际功用，而且后者往往是主要动机，审美要求只是为了满足次要的欲望。在格罗塞看来，艺术活动的首要条件是艺术冲动，最直接地影响原始艺术的是生产方式。格罗塞的历史功绩在于：

---

① ［美］摩尔根著，杨东莼等译：《古代社会》，第 6 页。

② ［德］格罗塞《艺术的起源》这本书 30 年代在中国有两个版本，分别为陈易译，上海大东书局 1933 年版；蔡慕晖译，商务印书馆 1937 年版，两人都是根据 1897 年的纽约英译本转译。现常见的版本是蔡慕晖译，商务印书馆 1984 年 10 月第 2 版。

他第一个从艺术领域搜集证据，来证明在社会经济组织和精神生活之间，尤其是在艺术领域，存在着一种密切的相互关系。他认为艺术只是一种社会现象，因而用社会学方法考察并收集了大量的原始艺术材料，证明原始艺术同社会生活存在内在联系，并确认原始艺术的内容和形式都直接或间接受着原始生产方式和生活方式的影响。此书的价值在于：注重文化人类学的资料，将艺术的发生与发展同社会经济结构和精神生活密切地结合起来，从而考察艺术同社会发展的内在联系。格罗塞指出，艺术研究应注意多民族的特点："艺术科学的研究应该扩展到一切民族中间去，对于从前最被忽视的民族，尤其应该加以注意。以艺术的本身论，它们都有接受注意的同样权利，但在现况之下，则并不是一切形式的艺术都能使学者得到同样成功。……所以艺术科学的首要而迫切的任务，乃是对于原始民族的原始艺术的研究。"为了便于达到这个目的，他认为人种学的方法是最佳途径："艺术科学的研究不应该求助于历史或史前时代的研究，而应该从人种学入手。历史和考古学都是无济于事的，我们只能从人种学里获取正确的知识。人种学此后更将藉现代新发明的光耀，而将大批原始民族的真像昭示我们。"①

格罗塞所提出的原始艺术的分类法，在20世纪上半叶的研究中被广泛使用："现在我们必须决定对各种艺术的研究顺序了。这纯是一个实践性质的问题。所以，为着我们的目的，最好是选用最著名、最受人欢迎的艺术分类法，不必再去考虑他有什么深意。艺术，通常分为静的艺术和动的艺术这两大类。"

① ［德］格罗塞著，蔡慕晖译：《艺术的起源》，商务印书馆1984年版，第17—18页。

接着用了腓赫纳的定义："前一类的艺术是经过静态去求快感的，另一类的艺术是经过动态或转变的形式去求快感的；所以在前者是借着静物的变形或结合来完成艺术家的目的，而后者是用身体的运动和时间的变迁来完成艺术家的目的。"①

格罗塞的艺术同社会发展有内在联系的观点以及原始艺术不是纯粹的从审美动机出发，而更多的是为了社会性的实际功用的观点为中国学者接受，并直接影响着人们对艺术研究中方法论的选择。他主张从社会、群体角度去研究艺术问题，就是说，采取社会学方法，用人种学、民族学、人类学观点去描述和解释艺术问题，特别是原始艺术问题。这一观点在中国40年代的民族艺术中被发扬光大。

在这个阶段，国外的其他一些人类学家也试图从文化人类学和社会人类学的角度来研究艺术的起源和艺术的本质、结构和功能等。如英国的弗雷泽、芬兰的希尔恩、瑞士的沃尔夫林。这个时期，美学、艺术学理论在我国有了大量的翻译介绍。耿济之于1921年翻译出版了托尔斯泰的《艺术论》，他看重的仍然是托尔斯泰关于艺术与人生关系的深刻探讨。《艺术论》中有关艺术与人生关系的论述对中国新文艺理论的建设起过不可忽视的积极作用。

1929年前后，普列汉诺夫的艺术理论受到中国艺术理论界的特别青睐，尤其是他的艺术理论代表作之一——《没有地址的信》（又名《艺术论》）。在这本书中，普列汉诺夫将自己关于艺术的基本观念概括如下："我认为，艺术开始于一个人在自己心里重新唤起他在周围现实的影响下所体验过的感情和思想，

---

① ［德］格罗塞著，蔡慕晖译：《艺术的起源》，第40页。

并且给予它们以一定的形象的表现。不用说，在极大多数场合下，一个人这样作，目的是在于把他反复思索和反复感觉的东西传达给别人。艺术是一种社会现象。”[①] 他立足于马克思主义反映论和唯物史观哲学基础之上，不仅阐明了人的感情与思想的社会根源，而且阐明了它的社会本性。普列汉诺夫承认了艺术的社会性，也就认可了民族艺术的多样性：“任何一个民族的艺术都是由它的心理所决定的；它的心理是由它的境况所造成的，而它的境况归根到底是受它的生产力状况和它的生产关系制约的。”[②] 普列汉诺夫用唯物史观的观点来解释民族艺术，为20世纪上半叶的民族艺术研究提供了一种方法论。

在《论艺术》的“第二封信”中，普列汉诺夫着重谈到“原始民族的艺术”，他从各种民族的经济生活的分析入手，说明在原始民族的艺术中最明显和直接地表现了物质生活条件对于思想的影响。普列汉诺夫认为对艺术的理解应从生物学到社会学中去，须从达尔文的把人类作为“物种”的研究转到对这物种的社会历史的研究中，并阐述在原始社会，生产技术和生活方法最密切地反映于艺术现象上。反驳艺术起源于游戏本能，游戏本能先于劳动的学说，并用丰富的实证和严正的论理，证明劳动先于艺术生产这一唯物史观的命题。信的结尾部分，通过对原始民族的艺术的分析，他断言：“劳动先于艺术，总之，人最初是从功利观点来观察事物和现象，只是后来才站到审美的观点上来看待它们。”[③] 总之，普列汉诺夫认为人最初是从功

---

① ［俄］普列汉诺夫著，曹葆华译：《没有地址的信》，生活·读书·新知三联书店1964年版。

② 同上书，第47页。

③ 同上书，第93页。

利观点来观察事物和现象，只是后来才站到审美的观点上来看待它们。

1928年，日本艺术理论家黑田鹏信的著作《艺术概论》由丰子恺翻译，开明书店出版。黑田鹏信认为，美欲不仅为艺术的起源，而且是美的全部起源。美欲所生的主要东西，当然是艺术；为美欲冲动的就是艺术冲动。模仿、表现、装饰及游戏冲动，也多起于美欲。因此，美欲是四冲动及艺术冲动的原因，可以一元地说明艺术的起源，且为最根本的说明。丰子恺在译者序言中写道："予因其书论艺术全般，以简明为旨，适于通俗人观览；又念中国似未有此类书籍出版，遂以讲义稿付印。"该书确系一部讲述艺术一般原理的著作，所分章节包括艺术的本质、艺术的分类、艺术的材料、艺术的内容、艺术的形式、艺术的起源、艺术的制作、艺术的手法与样式、艺术的鉴赏、艺术的效果（作用）。这一体系基本上持续到今天我们的艺术概论教学过程中，包括了艺术理论中的一些基本的重要问题。

总之，五四以后的十年里，外国学术理论大规模的译介，使中国学者了解到更多的关于艺术的基本理论、根本职能的论述，对外国艺术研究的发展与流变也有了进一步认识和把握，这为中国现代民族艺术理论与方法的形成与确立，作了理论上的准备。

二　民族艺术理论的建构

随着人文社会科学新学科的蓬勃兴起，作为独立意义上的

中国少数民族艺术学科虽然没有形成，但是，在多学科的关注下，20 世纪上半叶的民族艺术研究也获得了现代意义上的新生命。在不同研究视角的关注下，中国少数民族艺术研究奠定了基本的理论和实践方法。

(一) 蔡元培与《美术的起原》[①]

蔡元培（1867—1940），字鹤卿，号孑民，浙江绍兴人。我国著名的民主革命家、教育家、科学家，卓越的学者。清光绪间进士，翰林院编修。光绪二十四年（1898）弃官南下投身民主革命，曾任绍兴中西学堂监督、上海南洋公学特班教习等职。20 世纪初，由于蔡元培在上海从事中国教育会和爱国学社的革命活动，1902 年同章炳麟等创立中国教育会，任会长，创办爱国学社、爱国女学；引起清朝廷的监视，被列为逮捕目标。1903 年 6 月他去青岛避难，1904 年与陶成章等组织光复会，次年加入同盟会。1907 年赴德国莱比锡大学研究心理学、美学、哲学等。1917 年蔡元培任北京大学校长，五四运动后被迫辞职，赴欧美考察教育；任北京大学校长期间（1917—1927），曾设人类学讲座，被公认为是中国人类学和民族学的奠基者。蔡元培一生的研究涉及社会科学中的诸多方面，这得益于他丰富的学习、生活阅历。1935 年蔡元培曾回忆他留学欧洲的情况：“在德国进大学听讲以后，哲学史、文学史、文明史、心理学、美学、

---

① 此文是蔡元培在学术讲演会的讲演稿。曾先后在《北京大学日刊》和《绘学杂志》上发表，版本各有不同，本文所用版本选自《蔡元培全集》卷四，浙江教育出版社 1997 年版。发表时篇名为《美术的起原》，在后来学者的研究中也写作《美术的起源》。

美术史、民族学，统统去听。那时候，这几类的参考书，也就乱读起来了。后来虽勉自收缩，以美学与美术史为主，辅以民族学，然而这几类的书终不能割爱，所想译一本美学，想编一部比较民族学，也都没有成书。”[1] 他反对旧教育制度，主张教育以造福于现实社会为宗旨。1913 年赴法国考察教育。在民族学方面，蔡元培以前，西方的民族学著作通过翻译已陆续介绍入我国。但是当时对这门学科的名称各异，正式称为“民族学”的，应该从蔡元培开始。[2]

蔡元培在民族艺术方面的研究主要涉及以下问题：

1. 从“未开化”民族艺术的角度，研究艺术起源。蔡元培的艺术起源论，明显受到德国美学家格罗塞的影响，格罗塞在对艺术的起源进行研究时，注重对原始艺术的研究来考察艺术的起源。其《艺术的起源》是运用人类学方法进行艺术研究的代表性作品。认为艺术的发生序列，是由静态的空间艺术发展为动态的时间艺术，开始为身体装饰、用具图案，尔后，才出现独立的造像和图画，并过渡到歌舞这一综合形式，再分化为诗歌、音乐和舞蹈等门类。蔡元培在追根溯源研究艺术的起源时，同样大量运用人类学家所调查的“未开化民族”的艺术（当时叫“美术”）习俗。他认为人类学的原始民俗研究对探讨文艺的起源是非常必要的。1934 年他回忆他进入人类学、民俗学研究领域的过程时曾写道：“我向来是研究哲学的，后来到德国留学，觉得哲学的范围太广，想把研究范围缩小一点，乃专攻实验心理学。当时有一位德国教授，他于研究实验心理学外，

---

① 蔡元培：《我的读书经验》，载《蔡元培全集》卷八，第 31 页。

② 胡起望：《蔡元培和民族学》，载中国民族学研究会编《民族学研究》第一辑，民族出版社 1981 年版。

同时更研究实验的美学，我看看那些德国人所著的美学书，也非常喜欢，因此我就研究美学。但是美学的理论，人各一说，尚无定论，欲于美学得一彻底的了解，还须从美术史的研究下手。要研究美术史，须从未开化的民族的美术考察起。适值美洲原始民族学会在荷兰、瑞典开会，教育部命我去参加，从此我对民族学更发生兴趣，最近几年，常在这方面从事研究。"①从这段话中可以看出蔡元培寻根问底的做学问方式，研究美学，就要研究美术史，研究美术史就要从未开化民族的美术考察起。正如他在《社会学与民族学》一文中所说："我们要知道现代社会的真相，必要知道他所以成为这样的经过，一步步的推上去，就要到最简单的形式上去，就是推到未开化时代的社会。"② 这正是蔡元培研究民俗学、人类学（民族学）的主要原因。他绝不把研究停留在空头理论与逻辑演绎上，而是在实证当中得到求解。在《美术的起原》中他指出："考求人类最早的美术，从两方面着手，一、是古代未开化民族所造的，是古物学的材料。二、是现代未开化民族所造的，是人类学的材料。"蔡元培在这里说的"古物学"，就是"考古学"；他所说的"人类学"，也就是他后来所说的"民族学"。在这些文章里，他鉴于古代文物是"静的，且往往有脱节处"，因此不得不借助于民族学材料来加以说明，所以认为"考求美术的原始，要用现代未开化民族的作品作主要材料"③。说明现代未开化民族的艺术对于论述艺术起源的重要价值，从而表明了民族学调查研究的重要性。

---

① 蔡元培:《民族学上之进化观》,《蔡元培全集》卷七，第 626 页。
② 蔡元培:《社会学与民族学》,《蔡元培全集》卷四。
③ 蔡元培:《美术的起原》,《蔡元培全集》卷四，第 118 页。

2. 他看到宗教入人之深，主要靠美术、音乐等种种艺术手段，从而提出“以美育代宗教”的观点。这个观点正是在对宗教信仰民俗进行长期调查研究的基础上提出来的。他从概念的辨析入手，将“美术”分为狭义与广义来解释，并采用它的广义，相当于今天的“艺术”。[①] 他指出学习西方文化必须以本民族文化为基础，吸收借鉴其他民族文化中的养料，而不是照搬其他民族的文化，吸收借鉴其他民族文化的目的恰恰是发展了本民族的文化。蔡元培一直强调在美育中加强民族艺术的教育。他认为艺术具有强烈的民族特色，不同地域、不同民族有不同的艺术特色，各个民族的文化艺术只能互相学习、借鉴而不能盲目照搬、互相替代。他强调在美育中，绝对不能只重视西方艺术的教育而忽视民族艺术教育。他认为在美育中盲目照搬西方艺术，并不是真正的美育。当然蔡元培的观点是在阐述对中西文化的态度、立场上提出的，但是只要我们承认少数民族文化艺术在中华民族文化中不可或缺的地位，就应该承认蔡元培的论述中应该包含了少数民族的艺术。他对中国少数民族艺术的研究不止于此。1919 年，北大成立乐理研究会，蔡元培亲自为乐理研究会拟订章程，将研究会研究的项目定为音乐学、音乐史、乐器、戏曲四项，各项中又可分设若干种类，而首先开设的是琴、瑟、琵琶、笛、昆曲五类。由此可见蔡元培所提倡的在美育中弘扬民族艺术，已不止于对理论的阐述。

3. 初步建立起 20 世纪上半叶民族艺术研究的理论框架。1920 年蔡元培用非洲、澳洲、美洲土人的歌舞、图案、文身、

---

① 蔡元培：《美术的起原》，《蔡元培全集》卷四，第 111 页。

头饰及故事活动等材料，写成《美术的起原》长篇论文。这篇论文是这个阶段研究原始艺术的一篇重要论文，虽然很少有材料论及中国少数民族，但是为中国少数民族艺术的研究提供了一些基本的思路和理论框架。

文章首先论述美术的概念，他说：“美术有狭义的，广义的。狭义的，是专指建筑、造象（雕刻）、图画与工艺美术（包装饰品等）。广义的，是于上列各种美术外，又包含文学、音乐、舞蹈等。西洋人著的美术史，用狭义；美学或美术学，用广义。现在所讲的也是用广义。”蔡元培在上述这一段话中所说的美术学是什么意思呢？他说西洋人著的美术史，用的是狭义的美术概念，即西洋人所说的艺术史，是主要指绘画、雕塑、建筑和工艺美术，也就是“Art”的狭义概念，就是我们现在说的美术史，因为音乐史、戏剧史有专门的概念和著作。那么蔡元培说西洋人所著的美学和美术学用的是广义的美术概念，这是指广义的美术概念就是我们今天所说的艺术这个概念。蔡元培将美学或美术学并列互用，这里所说的美术学也就是艺术学，因为美术的广义是艺术，因此广义上的美术学就是艺术学，广义上的美术是艺术，所以研究广义的美术就是研究艺术，这种学问就是艺术学同时也就是艺术哲学或美学。因此蔡元培在1920年使用的“美术学”这个概念同时等于艺术学和美学。

接着文章沿着“考求美术的原始，要用现代未开化民族的作品作主要材料”[①] 这一思路，分析原始艺术的发生序列，文章分析“初民的美术”按照下列框架展开：由静的美术考察装饰，

---

① 蔡元培：《美术的起原》，《蔡元培全集》卷四，第118页。

把身体装饰分为固着的（文身、穿耳、镶唇）和活动的（画身），接着进一步说明画身的颜色、花样、部位。他用世界各地一些民族中现存的文身习俗，与我国史书记载中荆蛮的“文身断发”（《史记·吴太伯世家》），“越人断发文身”（《庄子》）相印证。这里，已直接涉及了中国古代的民族艺术，荆蛮、越人与中国现代的苗瑶语族、侗傣语族的民族有关。他认为早期的人类，无论是文身或头饰、颈饰、腰饰等等，都是根据当时对于美的观念对自然界的螺壳、鸟羽、兽牙，以及植物的果实、花叶，进行含有“均齐感”与“节奏感”的加工结果。身体装饰以后，原始社会的人们又在各种日用器物上绘制和雕刻图案，在山洞岩壁上涂画各种野兽形象和人们活动的场景，发展了绘画和雕刻艺术。主要考察器物上的图案。接着考察“动的艺术”：“初民的美术（指艺术——引者注），最有大影响的是舞蹈。可分为两种：一种是操练式（体操式）；一种是游戏式（表演式）。……他们的举行，最重要的，是在两族间战后讲和的时候。其他如果瓜成熟，牡蛎收获，猎收丰多，儿童成丁，新年，病愈，丧葬，军队出发，与别族开始联欢等，也随时举行。舞蹈的快乐，一方面是舞人，又一方面是看客。舞人的快乐，从筋骨活动上发生。看客的快乐，从感情移入上发生。因看客有一种快乐，推想到鬼神也有这种感情，于是有宗教式舞蹈。”在文章中，蔡元培还进而研究了原始社会的音乐、乐器，指出了它们的种种特点，例如认为“音乐的发端，不外乎感情的表出”，“初民的唱歌，偏重节奏，不用和声。他们的音程也很简单”，“初民的乐器，大部分是为拍子设的，最重要的是鼓”。

在文章里，蔡元培利用世界各地“未开化民族”的材料，

探讨了装饰、绘画、舞蹈、音乐的起源和发展。从这里也开始发展了原始社会的美学。蔡元培在后来的几次关于《美术的进化》演讲中，也提出了“观各种美术的进化，总是由简单到复杂；由附属到独立；由个人的进为公共的”① 看法。他通过自己的研究，在我国开创了利用少数民族民族学资料研究原始社会史的最早尝试。《美术的起原》是一篇比较具有专业性的艺术史研究论文，文中用了大量的未开化民族的艺术材料（即作者所说的“人类学的材料”），论述了装饰、绘画、雕刻、舞蹈、诗歌、音乐的起源，提出了一种研究的范式。另外，蔡元培还主张建立博物院，把博物院作为文化发展的重要部分，他指出，人类学博物院陈列的各民族的日用器物、衣服、装饰品等“可以作文野的比较”②。

《美术的起原》主要分析了艺术起源的“游戏说”，从人和动物的区别比较开始，探讨审美意识的来源。他认为动物已有美感，有游戏冲动，却不是人所具有的那种艺术创造力，只有初民的图案装饰、绘画、雕刻、舞蹈、诗歌和音乐才是艺术。与现代艺术相比，初民的艺术尽管在数量与种类上有所差别，但其中所包含的节奏、均齐、对比与和谐等却没有差异，其动机、作用和目的也与人类各时代的艺术没有两样。蔡元培的“初民”概念，就是最初的处于原始生活形态的人，几乎全部应用现代文化人类学的资料和方法。他认为考古学的资料是静态的，往往有脱节处，而人类学的资料动静皆有，能够全面地考察艺术的发生，尤其能够考察其动机、作用和目的，探讨人类

---

① 蔡元培：《美术的进化》，《蔡元培全集》卷四，第 299 页。原载《北京大学日刊》1912 年 2 月 15 日，第 807 号。

② 蔡元培：《何谓文化》，《蔡元培全集》卷四，第 289 页。

最初的审美意识问题。

蔡元培在《民族学上之进化观》[①] 一文中，从进化的观点，分别对美术、交通、饮食、算术、币制、语言文字、音乐、宗教感情八项，加以概略的论述，其中也包括了有关美术、音乐这些艺术现象的民族学研究。他在这篇文章中，提出了人类进化的公例是由近及远逐渐推广的看法，并以美术的进化是先由装身而饰物而建筑而地方以说明之。前述《美术的进化》一文，依据国外的人类学调查，也得出了一个具有普遍意义的观点，即原始舞蹈是最早形成的一种艺术形态，与其他各类艺术有着渊源关系。蔡元培以《美术的起原》为代表的一系列著述，成为 20 世纪上半叶民族艺术研究的奠基之作。

（二）林惠祥的《文化人类学》

西方人类学的研究为中国学者研究本土的民族艺术提供了理论参照，在国内人类学理论研究的领域中，林惠祥的《文化人类学》在当时的影响是较大的，这本书有很大的篇幅涉及原始艺术，并且在考察国外原始民族的艺术时也注意到中国的少数民族艺术。该书出版于 1934 年，由上海商务印书馆刊行为“大学丛书”，这是在当时我国国内出版的唯一一本民族学大学教科书。全书的篇章安排是这样的：全书共分七篇，第一篇为人类学总论、导言部分，具体阐述人类学的定义及对象、分科，人类学和其他学科的关系。第二篇为文化人类学略史，介绍在文化人类学研究中有代表性的学者及其思想，文化人类学

① 蔡元培：《民族学上之进化观》，载《蔡元培全集》卷七，第 626 页。

史上在国内影响较大的学派。第三篇至第七篇为主体论述，包括物质文化、社会组织、宗教信仰、原始艺术，以及语言文字等部分。全书采用总一分的形式，比较全面地介绍了文化人类学的各个方面，该书自出版后即成为国内通行甚广的大学教科书。

李亦园指出："林教授本书最重要的特色是在最后两篇关于原始艺术与语言文字的讨论，这在30年代可说是非常先进的观念，而至今的教科书论著，都还是少有这样精微的表达。"① 这个评价中肯地说明《文化人类学》一书在20世纪上半叶民族艺术研究中的价值。第六篇的"原始艺术"用八章的篇幅论述原始艺术，从其理论的深度到研究的广度上来看都是在当时少有的。第一章，绪论；第二章，人体装饰；第三章，器物装饰；第四章，绘画雕刻；第五章，跳舞；第六章，诗歌；第七章，音乐；第八章，结论。在结论中，作者明确指出原始艺术的目的："原始民族的艺术作品，很多不是单由于纯粹审美的动机，而是并由于实用的目的，实用的目的常常是最初的动机，至于审美的目的反是次要的。例如器物的装饰，起初当不为美观而是为记号或象征等实际的效用。此外也有专为审美的目标的如音乐。"对民族艺术的内容作了相当完备的阐述，清晰地陈述民族艺术的基础观念，可惜作者所用的资料基本上都是国外的。林惠祥对民族艺术所作的分析研究，在很多方面奠定了20世纪上半叶民族艺术研究的基本理论构架。

首先，他把艺术分为两大类：一是静的艺术，即由静止的状态表现美观的。二是动的艺术，即由运动或变迁的状态表现

① 李亦园：《林惠祥的人类学贡献——纪念乡前辈林教授逝世四十周年》，《东南学术》1998年第5期。

美感的。静的艺术中，装饰是较先发生的，装饰最先应用于人体而形成人体装饰，其次被应用于器物而成为器物装饰。最后是独立的即脱离装饰的绘画与雕刻这些都属于静的艺术。在动的艺术中，包括了跳舞、歌谣和音乐三种。原始人的人体装饰、器物装饰、绘画雕刻属于静的艺术，舞蹈、诗歌和音乐则属于动的艺术。他指出“人体装饰”分为固定的和不固定的，引述中国的情况为证，“海南岛黎族一部分还有黥涅之俗，但只行于妇女”。他把原始的跳舞分为两种，即“模拟式的跳舞”与“操练式的跳舞”。模拟式的跳舞是按节奏模拟动物及人类的动作；操练式的跳舞则不模拟什么自然事物，而只是像体操一样的舞动肢体。

其次，作者较有体系地阐述了其关于艺术的观点：1. 认为在原始艺术中，舞蹈是比较发达的。“原始艺术中最能使人兴奋快乐的莫如跳舞”[①]，原始跳舞所以兴盛的原因便在于：活动的快感、发泄情绪的快感、节奏的快感、模拟的快感四项。他认为原始舞蹈是原始民族审美感情的最完美最有效的表现。除此之外，跳舞还具有一定的社会作用——跳舞虽常是出于艺术的目的，但它的作用却出于艺术的范围之外。在原始艺术之中没有一种能如跳舞有这样高的实际的及文化的作用。其作用之一便是两性的联结。“因为一个伶俐而健壮的跳舞者自然能感动旁观的女人，而且在原始社会一个伶俐而健壮的跳舞者便是一个伶俐而健壮的猎人和战士。故跳舞对于性的淘汰很有关系，且对种族的改进也有贡献。”[②] 此处用了进化的观点来说明原始舞蹈的产生。跳舞的又一种或者是更重大的作用便

① 林惠祥：《文化人类学》，第328页。

② 同上书，第332页。

是社会的团结。“原始的跳舞常是群众舞。”“一个部落的人甚或几个部落的人合在一处同舞，全体的人员在一个时间内都同守一种规则。曾见过原始跳舞的人都惊于其动作的一致。这一群跳舞者在平时是泛散地各营其相异的生活，而跳舞却能把他们团结在一起，在一种冲动之下为一样的动作，故跳舞实能发生秩序和联结于涣散的原始生活。除战争以外只有跳舞最能使原始社会得以团结，而且跳舞又是战争的最好的预备，因为操练式的跳舞很像军事训练。”① 书中还分析了跳舞与宗教的紧密关系,跳舞之中带有宗教的意义，其原因便是因为跳舞可以使旁观者获得快感，故欲以此献于神灵之前以媚悦他们。

2. 说明艺术一方面是出于对美的欲求，另一方面，也是出于对实际的需求。他通过对原始艺术的考察，认为：“可以说没有一个蛮族无审美的感情，没有一个不晓得妆饰和音乐的。艺术的活动在蛮族中实在比文明人较盛，它影响了较多的人，并构成了较大部分的文化内容。在野蛮生活中，每个人其实便是一个艺术家。”② 他在所论及的每一种艺术样式的审美及功利的需求这两方面时，又进行了具体的分析，如，原始人在选择身体装饰的饰物时有美学的标准，对光泽、色彩、形状等都是有一些共同的标准的。在制作饰物的技术上，都很合美学的原则，讲究对称律及节奏律。对称律系受身体形状的影响，因为人的身体是对称的，故加于其上的装饰也对称，不论是固定的或不固定的装饰都安置得两边对称。节奏律便是将纹样或饰物排列齐整，如黑白相间，或大小相配。

原始的器物装饰也和人体装饰一样，合于两条美学的原则，

---

① 林惠祥：《文化人类学》，第333页。

② 同上书，第299页。

即节奏及对称。人类无论文化的高低都晓得节奏的美。所谓节奏便是事物中间某种“单位”的有规则的重复，这种单位或为一个音调，或为一种动作，在装饰上则为一种纹样。对称律却大都是由于模仿自然，原始的装饰常常是模仿动物及人类的形状。动物和人类的器官基本上是对称的，所以模仿他们的纹样也是对称的。除动物以外也还有别种原因，器物的形状若是对称的，其实际的功用也较大；又如器物的本身原是对称的，加于其上的饰纹自然也倾向于对称。

绘画与雕刻常常表现出审美与功利的完美结合，其一是对于实物的锐利的观察力和正确的印象；其二是工作时运动与感觉器官的完备。原始的绘画雕刻发达的原因便是由于生存竞争这两种特殊能力移用于艺术的方面。所以凡是猎夫与制造者便也可以成为雕刻及绘画的艺术家，因此狩猎民族便多有善于这一门艺术的。反之，农业的及畜牧的民族所以比较的拙于这种艺术，便也可由此得到解释。从方法上看，他运用比较分析的方法，说明原始艺术的种类和文明时代的艺术基本相等，只有建筑的艺术“未曾发生”。

林惠祥的研究深受西方学术思想的影响，书中的很多观点，都是在充分考察了西方的诸种学说之后，才得出自己的结论，在篇后注释中，他说明，他参考最多的是格罗塞的《艺术的起源》，并且说明，“第2章至第8章大多据此”。

这本书在今天看来，虽然存在一些不足，比如作者在研究过程中很少提及中国少数民族的艺术事象，并且在原始艺术的研究过程中，过多地采用了西方的学者某些观点。但在20世纪中国民族艺术研究的发展中具有开山之功。在人类学的宣传普及方面，林惠祥教授于1934年在厦门创建人类学博物馆筹备

处，是我国第一所人类学专科博物馆。

林惠祥的研究在很大程度上奠定了20世纪上半叶民族艺术研究的大方向，即在人类学对原始文化研究的视野中，对中国少数民族艺术的关注受西方古典人类学的影响，部落的艺术都被视为原始艺术，人类学的研究对象是人类文化。从人类学角度对民族艺术的观照是颇为独特的，其最终要实现的是“艺术本质的人类学还原”。① 其具体方法是运用文化人类学的方法和成果来研究艺术的本质和规律，尤其是着重研究艺术的发生机制和原始形态，并通过考古学对史前原始艺术的发现和民族学对现代原始艺术的考察，设法勾勒出艺术在其发生时期的原始形态，然后通过这些现象的描绘，进而努力探寻和推测人类在其诞生之初，之所以要创造出艺术这种精神生活方式和精神生产产品的原始动机、心理状态和文化背景，揭示出艺术之最原初因而有可能是最内在的规定性，从而最终地揭示出艺术的本质。

（三）钟敬文与民俗运动

钟敬文是中国民俗学界的泰斗，他对中国民间文艺研究的贡献是多方面的，由于本书研究范围及篇幅所限，在此重点讨论他在20世纪上半叶在中国少数民族艺术研究方面的贡献。在这段时期，钟敬文在歌谣方面的研究以及民族艺术研究的价值论方面是很有特色的。

从五四前后到1928年的家乡和广州时期，这是钟敬文以高

---

① 陈国强：《中国人类学的发展》中“崭露头角的中国艺术人类学”一章，上海三联书店1996年版。

度激情搜集、探讨歌谣，成果甚多的时期。他在《我与中国现代民间文艺学——〈民间文艺学及其历史〉自序》中说："我曾经一再提到过，'五四'是我的启蒙老师。它的教导有两方面：一方面是唤起我的国家、民族意识；另一方面是指引我走向新文学及民间文学。这种教导，从那时以来，一直贯穿在我的思想和生活实践之中。"[①] 所以，当我们在关注钟敬文在20世纪上半叶民族艺术研究方面的贡献时，最有代表性的是他对歌谣的研究。早在中国民俗学运动之初，钟敬文受北大刘半农等发起的向全国征集歌谣活动的影响，开始搜集民间文学作品。他说："我致力于民俗学的工作，是从搜集民间文艺作品开始的。在21世纪20年代初期，我受了北京大学歌谣征集处（后改为歌谣研究会）征集近世歌谣的影响，开始在故乡（海丰公平镇）一带搜集当地流传的民歌土谣。……差不多跟这同时，我对于那些野生的文艺，也初步进行了理性的考察（当时在《歌谣周刊》连续发表的一组《歌谣杂谈》，就是这种考察所得的初穗）。"[②] 在1924年至1925年之间，《歌谣周刊》连续刊载了他所写的以广东歌谣为主的《歌谣杂谈》如《海丰人表现于歌谣中之婚姻观》、《谈谈海丰医事用的歌谣》等共16篇，在这些文章中，作者就歌谣的内容、表现手法等进行了分析、探讨，具有开拓和示范的意义。据统计，在1928年之前，钟敬文在《歌谣》、《民间文艺》、《民俗》，以及《语丝》、《文学周刊》、《北新》、《黎明》等刊物上，发表有关歌谣的札记、随笔、短论等研究性文

---

① 钟敬文：《我与中国现代民间文艺学——〈民间文艺学及其历史〉自序》，载杨哲编《中国民俗学之父——钟敬文生涯、学艺自记与学界评述》，安徽教育出版社2004年版。

② 乌丙安：《"要把秾华饰暮春"——学习钟老自律准则和奉献精神》，载《民间文学论坛》1993年第4期。

字、文章四十多篇,[①] 还编辑出版了个人文集《民间文艺丛话》,收《歌谣》重要文章的《歌谣论集》[②],并被视为“具有很高价值”[③] 的我国第一份多民族情歌集。《歌谣论集》收入了当时民歌研究方面比较重要的文章,如为君《歌谣的起源》[④]、王肇影《怎样去研究和整理歌谣》[⑤]、常惠《我们为什么要研究歌谣》[⑥]、周作人《自己的园地——歌谣》[⑦] 等,这些文章对歌谣的起源、特质、艺术价值、表现方法、歌谣在诗中的地位、歌谣的研究方法,以及搜集、整理、分类中的理论问题,进行了广泛的探讨。这些探讨,尽管理论程度不一,有些不免简单,但共同对一向被视为“不入流”的民间之作给予充分肯定。代表了当时歌谣研究的一些重要观点,书中认为歌谣起源于“人类的本能”和“需要”,“是文学的老祖宗”;歌谣创作自由,不受一切思想和文字的束缚,“放情而歌”,多用“兴体”,富于地方和民众的个性,注重音调,音从心动,易于“口授保存”,是“好的诗”;它是“活”的口头文学;它的“真挚与诚信”的特色,正是“艺术品的共通的精魂”,由此可以启迪新诗的创作。在30年代

---

① 《钟敬文歌谣学建设历程述析》,《中国民俗学之父——钟敬文生涯、学艺自记与学界评述》。

② 钟敬文:《歌谣论集》,北新书局1928年版;上海文艺出版社1989年版。

③ 《钟敬文民间文学论集》下,第393页。

④ 为君:《歌谣的起源》,《歌谣周刊》第4期第5版,1923年1月7日。

⑤ 王肇影:《怎样去研究和整理歌谣》,《歌谣周刊》第45期第1版,1924年3月2日。

⑥ 常惠:《我们为什么要研究歌谣》,《歌谣周刊》第2—3期第1版,1922年12月24日、31日。

⑦ 周作人:《自己的园地——歌谣》,《歌谣周刊》第16期第7版,1923年4月29日。

和抗战时期，他又发表《中国民谣机能试论》、《诗与歌谣》等文。

钟敬文的歌谣研究所涉及的民族，既有汉族、客家人、疍民，也有壮、瑶、畲等少数民族。在研究方法上，他提倡多角度的综合研究。在文艺学、民俗学、社会学等方面都有所涉及，出于诗学的视角，他注重对歌谣表现手法的探讨，比如歌谣中的起兴、双关等方法的探讨。他很重视歌谣的音韵美，他认为："歌调正是民间歌谣的生命。"① 在1935年的《〈越风〉序》中，他指出："有部分俗歌，谈不上有多少艺术价值"，但"它有比艺术上更重要的价值"，"从社会学看，它可能比某一部文人诗所能给予你的，要来得大一些。"② 说明歌谣的研究，除文艺的方面外，还有风俗的、语言的、心理的、教育的等方面。这种思想在40年代时表述得更加明确："作为一种传达智识的手段，歌谣（即韵语），在人类底幼年期，是担当着很重要的任务的，哲学的思维，科学的认识，以及历史的事件，差不多全要使用着那韵律的语言去表现。这是在东西洋一些古文明国底初期文献中，已被证明了的事情。……民谣，决不是一种高超的东西——一种仅以爱美的或其它和最近的实生活无关系的动机而发生及发展的东西。反之，它正是具有非常功利的性质的。说得痛快些，民谣，在文化幼稚的社会中，差不多是和在社会里的人们手上所拿着的弓矢或锄头等有着相似的作用——至少在他们脑里是这样存想着。"③ 这种方法为多学科地平等又相关连

---

① 钟敬文：《民间艺术探究的新展开》，载《钟敬文民间文学论集》下，上海文艺出版社1985年版。

② 钟敬文：《〈越风〉序》，载《钟敬文民间文学论集》下，第382页。

③ 钟敬文：《中国民谣机能试论》，载《民俗》1942年第1卷第4期。

地研究民族艺术开拓了宽阔道路。

20世纪20年代到30年代，少数民族艺术研究逐渐建立起自身的学理和方法，钟敬文在深厚的国学功底的基础上，广泛吸纳国外的理论方法，从而形成自己的民族艺术思想。他既读英国人类学派、法国社会学派的，也读后起的英国功能学派的著作。钟敬文曾经这样坦言：“普列汉诺夫的《没有地址的信》(关于人类艺术起源的唯物论研究)、格罗塞的《艺术的原始》等，给我的影响颇大。尽管它们的主题是探讨艺术的起源及其原初状态的，但我觉得它们对于民间文艺研究者是颇有益的参考书。”[①] 广博的攻读，兼收并蓄的运用，使他的学术理论体系化进一步加强。在民族艺术研究的理论方面，他明确阐述了以下几个问题：1. 中国少数民族艺术包含在广义的民间艺术中。2. 重视民间艺术的文化史价值，“在研究人类艺术文化史以至于一般的文化史的学者们，民间艺术无疑是一宗重要的资料——比起文书或古器物来，至少是一宗更丰富的资料”[②]。3. 阐述了民间艺术的诸关系，比如民间艺术和宗教的关系、民间艺术和日常生活的关系、民间艺术和劳动生产的关系。4. 提出了具体的研究方法。

1933年，钟敬文明确提出民间艺术有狭义和广义之分，“什么是民间艺术？一个国家或民族里，一部分人的文化生活，已经达到了相当的高度，而其他大部分的民众，则仍停滞在文化生活的童年时期或比较接近这种童年时期，这种民

---

① 钟敬文：《我与中国现代民间文艺学——〈民间文艺学及其历史〉自序》，《中国民俗学之父——钟敬文生涯、学艺自记与学界评述》。

② 钟敬文：《被闲却的民间艺术》，载《民俗》1943年第2卷第3—4期。

众自己所产生和流传的艺术，就是民间艺术——本义的（或狭义的）民间艺术”。接着提出广义的民间艺术“除了前面所说的对象外，还包括着远古社会的和现在世界上晚熟民族的原始艺术”。在文中他把少数民族的艺术归为广义的民间艺术。[①]

1934年，钟敬文受法国社会学和德国民俗学触发，感到对于中国民俗学搜集和研究范围有加以开拓的必要，认为民间艺术就是一块有待开拓的领域。同年写成《被闲却的民间艺术》一文，文中呼吁学界关注民间艺术的研究，“全国没有一个研究民间艺术的学会，自然找不到一个搜罗民间艺术的陈列馆。在雨后春笋的出版物中，不容易看到一两册关于民间音乐，民间绘画等的著作——有系统的理论的或叙述的著作，没有人去给流传在各地的原始戏剧，做一番学术的考察，检讨。关于民间装饰，民间跳舞等研究论文，更是稀少得像凤毛麟角。总之，现代国内智识界人士对于民间艺术，是太过冷淡了——对于那些在过去现在都和大部民众生活有深切关系的民间艺术是太过冷淡了！”[②] 在分析了研究的现状之后，他提出了具体的研究方法：“第一步，是搜集和观察。第二步，是整理和研究。”这篇文章在少数民族艺术的理论和方法的研究上无疑是一篇很具有科学性的文章。

钟敬文先生在1940年指出：“今天民间艺术的搜集、研究运动，和抗战以前的比较起来，是有性质上的差别的，它是一

---

① 钟敬文：《关于民间艺术——艺风·民间专号卷头语》，载《钟敬文民间文学论集》下。

② 钟敬文：《被闲却的民间艺术》，载《民俗》1943年第2卷第3—4期。

个跃进。”[1] 在总结民间艺术研究的状况时，他指出：“抗战以来，民间艺术的搜集和探究运动，显然有极大的进展。在民间艺术的各门中，受到最大注意的是民间歌谣和民间乐曲……除这两种以外，象民间木刻、民间绘画及民间戏曲等，都受到不曾有过的关心和探究。”接着指出当下民间艺术研究的课题“最主要的是以下三项：甲，一般的或个别的民间艺术产生、发展的社会文化的条件；它对于社会文化的反作用。乙，一般的或个别的民间艺术形式和内容及彼此间的联系性、同一性等。丙，一般的或个别的民间艺术的客观评价；它可能作用于抗战建国过程中的群众教育及伟大的新艺术创造的一定程度”。在此文中，还提出了研究的方法：“依照一般科学研究的方法，我们民间艺术的探究可以分作三个步骤：第一，是广泛地、科学地搜集各种现存的民间艺术作品——有些有原制品可以搜集，有些须用文字或别的符号去记录，还有些则须给以复写或摄影。第二，是用科学的方法给以整理——鉴别真伪及加以序次、分类、注释等。第三，是用适切的方法探究而作出结论——观点的正确，态度的谨严，技术的适当、灵活，都是从事这阶段工作的人不可缺少的条件。”文中倡议“全国应该成立一个民间艺术研究的总会，而各地或性质上有关系的机关团体成立分会……”可见在20世纪上半叶，钟敬文对民族艺术的研究在方法论实践和理论探讨方面都做出了很大贡献，不仅如此，他一直在关注并推进着民族艺术的发展。

由上述分析我们看到，艺术理论的研究更多是要解决艺术的本质问题、艺术与人生与社会生活的问题，而这些问题，和

---

① 钟敬文：《民间艺术探究的新展开》，载《钟敬文民间文学论集》下。

民族艺术有密切的关联，比如，追究艺术的本原问题，不可避免地要从作为“原始艺术”的民族艺术来考察；研究艺术与社会的关系，从民族艺术的民间性特征出发，又更加便于我们考察这一关系。这样史前遗留的绘画、雕刻品以及现代蛮人的装饰与跳舞，便成为艺术家与人类学家、民俗学家共同研究的材料。

三　民族艺术研究与田野调查方法的运用

在20世纪二三十年代中国的思想界，西方的政治思想、民主学说、共和制度、人权理论，以及有关政治、经济、哲学、社会、科学、教育、文化、文学、艺术的各种理论、学说、主义，潮水般涌入中国，在中国近现代思想史上形成第一次新思想的大浪潮。那时中国许多先进的知识分子都曾有过留学国外的经历，他们在国外学习时，不少人受教于当时的民族学大师，接受了民族学及其相关学科的正规学术训练，系统地学习了有关课程，掌握了较为扎实的民族学知识。回国后，他们以西方的新思想对中国的历史和现实进行了批判，并尝试用西方的理论对中国各少数民族种种艺术事象进行调查研究。

（一）田野调查在民族艺术研究中的方法论意义

在民族艺术研究领域，富于实证性特色的田野调查方法受到学界广泛重视，田野调查又名田野作业、田野工作（field

work)、实地调查或田野研究，是一种直接进入社会文化环境调查的科学研究方法，是人类学家搜集资料和建立通则的主要依据。任何一种研究方法都是方法论指导下的科学实践活动，田野作业也是如此。田野作业是人类学家注重面对面（face to face）的接触以及视觉探索的必然产物。人类学家对人类文化普通模式的关注，更多地转向实证描写。田野调查发端于摩尔根，完善于马林诺夫斯基。摩尔根屡次访问印第安人居留地，并和他们建立了深厚的感情。1847 年摩尔根被易洛魁人中的塞内卡部落鹰氏族吸收为其成员。其后受纽约州大学所托采集印第安人的物质文化资料。1851 年他将调查成果发表，定名为《易洛魁联盟》。此书的出版使摩尔根的田野作业方法开始为人类学界所瞩目，并打破了此前依靠传教士、探险家、政府官员以及旅行者对部落群体的描述和记载进行研究的安乐椅上的人类学家的“空想”。1897 年博厄斯及其学生组成喳士皮北太平洋探险队，对亚洲东北部和美国西北部的印第安人、爱斯基摩人的关系进行调查。为揭开美国印第安部落定居于保留地之前的文化，他调查了许多在定居前亲身经历过传统的部落方式的印第安老人。博厄斯所进行的田野作业活动以及在此基础上获得的一系列研究成果吸引了大批美国人类学家。博厄斯因此被尊为“美国人类学之父”。在他的指导下，美国的许多人类学家也走向了田野。

20 世纪上半叶，英国人类学家马林诺夫斯基在新几内亚东岸特罗布里恩德岛所做的实地调查将田野作业之法发挥到极致，成为田野作业的典范。与此前的人类学家所做的短期考察不同，马林诺夫斯基主张在一具体社区作全盘精密的实地观察。他于1914—1918 年居住在特罗布里恩德岛，和当地的土著居民生活

在一起，并掌握了他们的语言，这使他在探究特罗布里恩德岛土著居民的文化本质时，具有非凡的洞察力。马林诺夫斯基宣称他所取得的学术成就完全得益于深入的实地调查。马林诺夫斯基对田野作业的高度重视以及成功的实践使得同行纷纷仿效。田野作业逐渐成为各国人类学界普遍运用的基本方法。马林诺夫斯基关于田野作业的方法论，对于人类学等人文学科的发展产生了不可磨灭的影响。他后来提出的功能理论之所以在当时产生了较大的影响，是与他几次周期较长、扎实而又深入细致的实地调查研究工作分不开的。马林诺斯基主张，实地调查研究工作每次最好为一年或 14 个月，并强调，研究人员必须和被研究者在生活上打成一片，实行同吃同住，并应当精通当地的语言，甚至要钻进他们的心灵，听取他们的意见。马林诺斯基还提出了一套调查研究的技术和表格，[①] 其基本内容长期以来一直为欧美人类学和民族学界所利用。

拉德克利夫—布朗曾去过安达曼群岛、澳大利亚、南非、美拉尼西亚以及东南亚等进行实地调查研究工作。他著名的结构功能论，就是在他的广泛而又深入细致的实地调查研究基础上提出来的。他常常强调对一个地区的实地调查研究工作要反复多次地进行。他认为，正常的实地调查研究工作顺序，应该是在长期而又细致的实地调查研究工作之后，再转入室内，对所收集的材料进行分析整理之类的加工，然后撰写草稿。草稿写成后，再去原来的地方进行实地调查，以核对所得出的结论。他说，只有这样做，才能得到比较可靠而又科学的研究成果。田野调查法在 20 世纪 20 年代博厄斯、马林诺斯基、拉德

① 吴文藻：《人类学社会学研究文集》，民族出版社 1990 年版，第 100 页。

克利夫—布朗等人建立了一套比较完整的研究方法之后逐渐成熟起来。

西方的较为成熟的人类学方法，在20世纪30年代对我国民族学和人类学曾产生过很大的影响，也在很大程度上影响着民族艺术研究方法论的选择。田野调查法之所以在民族艺术研究中被广泛运用，首先是因为民族艺术研究与人类学研究紧密相连的结果，许多民族艺术的事象作为人类学的研究对象常常被纳入研究视野。其次，民族艺术的民间性、传承性使得大量的民族艺术现象分散在民族生活中，田野调查的方法有可能收集到广泛的实证材料，为民族艺术的进一步研究提供了充分的依据，为民族艺术研究的发展提供了强大动力，民族艺术研究可以以此为基础而充分发展。

（二）少数民族及其艺术的民族学田野调查的展开

与民族学的田野调查方法在国内学者中被广泛采用的同时，民族艺术研究中的田野调查也同样展开。中国人类学的奠基人蔡元培，在1928年任中央研究院院长时，致力发展人类学和民族学的研究。他先在社会科学研究所中设民族学研究组，自兼主任，后又设人类学组，添设人类学科目，大力培养青年人类学家，提倡他们到少数民族地区进行实地调查。如1928年颜复礼、商承祖调查广东凌云一带瑶族，1929年林惠祥调查台湾高山族，1930年凌纯声、商承祖调查东北松花江下游赫哲族，1932年凌纯声、芮逸夫调查浙江畲族；又补助同济大学史图博和山东大学刘咸调查海南岛黎族，1934年凌纯声、陶云逵调查云南彝族，等等。在这些调查中，都把艺术作为文化的一个重

要部门列入调查提纲，并在其后形成的调查报告中体现出来，由此形成民族艺术研究中以田野调查为基础的研究程序与规范。这些调查为以后的调查和研究提供了宝贵的经验，为后来的研究奠定了第一块基石。甚至可以说，新中国成立后一段时间内进行的实地研究都是对新中国成立前田野调查的“回访”。1939年费孝通在对江苏省吴江县开弦弓村进行田野作业的基础上，发表其博士论文《江村经济》。此书被西方社会文化人类学者视为中国社会人类学的经典之作。马林诺夫斯基称其为“人类学实地调查和理论工作发展中的一个里程碑”。1980年费孝通发表的《三访江村》，宋林飞的《江村农村生活近五十年之变迁》等都是对开弦弓村的追踪调查。而南开大学在1984年对定县，江西省社科院对寻乌县进行的实地研究都是对新中国成立前的一批田野作业进行的追踪研究。

1928年夏天，作为中山大学语言历史研究所助理员的杨成志受中山大学语言历史研究所和中央研究院历史语言研究所的派遣，与中山大学教授、中央研究院特约编辑员容肇祖及中山大学聘请的人类学教授史禄国（S. M. Shirokogoroff）夫妇前往云南进行民族学调查。7月，他们由广州出发后，经香港、越南到达昆明。容肇祖因学校开学，在一个月后携带为两个研究所购买和搜集的书籍、拓本、民物学标本返回广州。史禄国夫妇在进行了体质测量之后也返回广州，只留下当时仅是助理员的青年杨成志。

杨成志先生不畏艰险，独自在滇川黔边界的大小凉山彝族聚居区即所谓“独立卢鹿”地区进行调查。在那里，他向彝族“毕摩”学习彝文，搜集了大量的彝文经书，并且调查了他们的社会组织、生活、习惯、思想、语言和文字等，前后用了一年

零八个月的时间，1930 年才回到广州。这是中国人第一次以西方人类学的理论和田野技术在大小凉山的实践，在民族学研究中进行了开创性的调查，其壮举引起中外学术界的关注。[①] 1930 年，中山大学语言史研究所出版的《云南民族调查报告》就记载了这次调查的概况。在《云南民族调查报告》[②] 中，有三分之一的篇幅涉及艺术。整篇报告分十二部分和附录，其中第四部分“独立罗罗歌谣集”、第九部分“《云南民间文艺集》资料集”集中反映了杨成志民族艺术研究的成果。

第四部分“独立罗罗歌谣集”，专门谈到民族歌谣的问题，他认为无论任何民族都有其固有的歌谣。歌谣研究，能够探讨一个民族的思想、艺术、文化、制度、语言和一切惯俗的内容，这是民俗学上最重要的部分。接着对独立罗罗的歌谣进行详尽的记录和研究，“这种山居的野蛮部族确为歌谣的故乡，当我在凉山和他们相处时，无时无地不听着他们男女歌唱之声……”

接着从审美的角度来看独立罗罗的歌谣，“他们歌谣的优点，并没有什么格律的限制和韵脚的束缚，其字里行间藏有单纯、素朴之外，还有温柔的忧郁，恰像我国的古诗一样。他们所歌唱的东西，就是把耳所闻，目所见和四肢所触到的资料，来作起‘兴’，并用‘比赋’体来抒发其自己的情感的。换言之，可以说做一种纯粹比赋体，不拘字句的多少，总适合乎自然”。

---

① 周大鸣：《二三十年代广东民俗学、人类学史略》，《民俗研究》1997 年第 1 期。

② 杨成志：《云南民族调查报告》，《杨成志人类学民族学文集》，第 23—149 页。

他采录了上百首独立罗罗的歌谣，并把他们译成中文。又根据歌谣的分类法，把他们分为六种，并且说明了唱歌的情形和歌唱的主要内容：1. 新年歌——是在过新年时歌唱的，其歌词大意便是去旧迎新，睹景抒情之类。2. 挽歌——是慰唁死人的灵魂得上天堂或安归地狱一类的词意。3. 山歌——是男女在山坡或树林里歌唱的，词义多关于恋爱方面，有时男唱女和，有时女唱男和，两方若产生情感时，随时随地便可实行其“桑间濮上”的要求。这种歌唱，是最擅美丽的自然韵调的，又可名为“情歌”。4. 新婚歌——这是当迎娶之日，大喝着酒时无论男女老幼互相对答的歌，意多涉及土司、酋长和娃子的婚制及寻隙找出对方的便宜话之类。当对答至酒酣兴热的时候，常有以头帕或各种服装来做口战的赌物。胜者得物，负者献物，如此弄至达旦方肯罢休。5. 火把节歌——这是火把节玩弄火把时所唱的歌，意多是邀朋结友及时行乐之类。6. 儿歌——是小孩子所唱的歌，多属于玩弄或鄙亵之类。接着举了新年歌、情歌各一首。此外还有谙达世故而记忆超强的老人唱的五言的传说，有节拍有韵调，内容涉及开天辟地的传说、人类起源的传说，唱起来，原原本本，有条有理。遗憾的是限于排印的原因，他只列举了新年歌和情歌各一首。

杨成志认为民间文艺是表现民众的心理、生活、语言、思想、风俗、习惯和礼制的一种平民文学，换言之就是平民文化的结晶。民间文艺资料的收集，是窥探平民的文学的门径。到云南后，他说：“我眼见云南民间文艺的丰富而流行，不亚于他省，或且过之，这种资料怎忍任他放弃而不收罗？”他认为云南民间文艺的发达一方面是因为历史上各地的汉族与多民族文化融合的结果，另一方面，云南各民族居住在四季无寒暑的

高原地，交通既不便，各地人民因地困守，不事往来，消磨岁月娱乐的方法，只有从民间文艺中得到，加上云南居民大半是各种土人，每种土人中的娱乐生活都是以唱歌、跳舞为主，便形成了丰富多彩的云南民间文艺。

第九部分“《云南民间文艺集》资料”分列下述各项进行调查：故事或传说、山歌或情歌、童谣或儿歌、谚语或土话、谜语、小调或小曲、挽歌或孝歌或神歌、印版的县志或手录的曲本或轶闻等。

到云南凉山地区调查回来后，杨成志觉得民族调查应引起一般学生的注意，于是他把个人调查经验在昆明中等以上十余校，轮流演讲。此外，并分发“云南民间文艺征求表”给各校学生及各县教育局长填写，他准备把各校学生及各县教育局长填述的表，编成“云南民族文艺集”一书，以备将来整理出版。杨成志到各校演讲时，他所带的罗罗、花苗、青苗的民俗品、照片，以及他依照其所分发的“云南民间文艺征求表”的逐项解释，引起各校听众的浓厚兴趣，昆明的很多报纸，如《民众》、《西南》、《无畏报》等都刊登了他演讲的消息，消息称“是可谓开滇省民族调查及民间文艺征求之先声也”①。在省立女子中学他做了题为“妇女与民间文艺”的讲座。

在《云南民族调查报告》中，除了上述比较集中地阐述民族艺术的部分之外，在其他部分，如第七部分“昆明各民族的分析和比较”、第十部分“河口人的调查”、第十一部分“安南民俗的资料”等部分中都有涉及。

---

① 杨成志：《云南民族调查报告》，《杨成志人类学民族学文集》，民族出版社2003年版，第40页。

1932年《云南散民、夷人和子君等族的情歌百首》[1]把他所搜集到的百首情歌选录出来，其中包括男子歌唱的七十首和女子歌唱的三十首，并说明辑录这些情歌的目的："一方面可从其歌词来考察其男女恋爱生活的写照；一方面可表示我个人对他们的民间文艺留一点赞美的痕迹。"

1936年杨成志率领中山大学研究生院人类学部的第一批研究生王兴瑞、江应樑前往粤北曲江县境的瑶山进行调查，事后写成《广东北江瑶人调查报告专号》，其中对广东瑶族的房屋、衣饰、歌谣、手工艺等进行了叙述和讨论，并得出结论：民间文艺在无文字教育的瑶人社会，确是一种口传文化最宝贵的利器。他说："我们看'高王造天且天地'的歌，可推出瑶族起源传说；我们看'先人歌'可知岳族移迁的分布地带；我们看'刘王唱得千歌曲，刘王唱得万条歌'，可知道瑶歌唱的普通表现；我们再看其情歌，或叙事歌，或各诸神歌简直为瑶人恋爱生活，日常生活及迷信的照画。"[2]

杨成志认为"民族学的路是靠两只脚踏出来的"。因此，即使在抗战的艰苦条件下仍然坚持作田野调查。1937年，杨成志又与伍锐麟等组织岭南大学与中山大学合作的海南岛黎族苗族调查团专程到海南岛调查，调查时间一个月。杨成志在给中山大学文科研究所人类学组招收的研究生开设人类学理论与方法、史前考古学等课程，关于研究生的教学，据杨成志先生回忆："我用的理论和方法不是法国式的，不是德国式的，也

① 杨成志：《云南散民、夷人和子君等族的情歌百首》，《西南研究》1932年4月第2期。

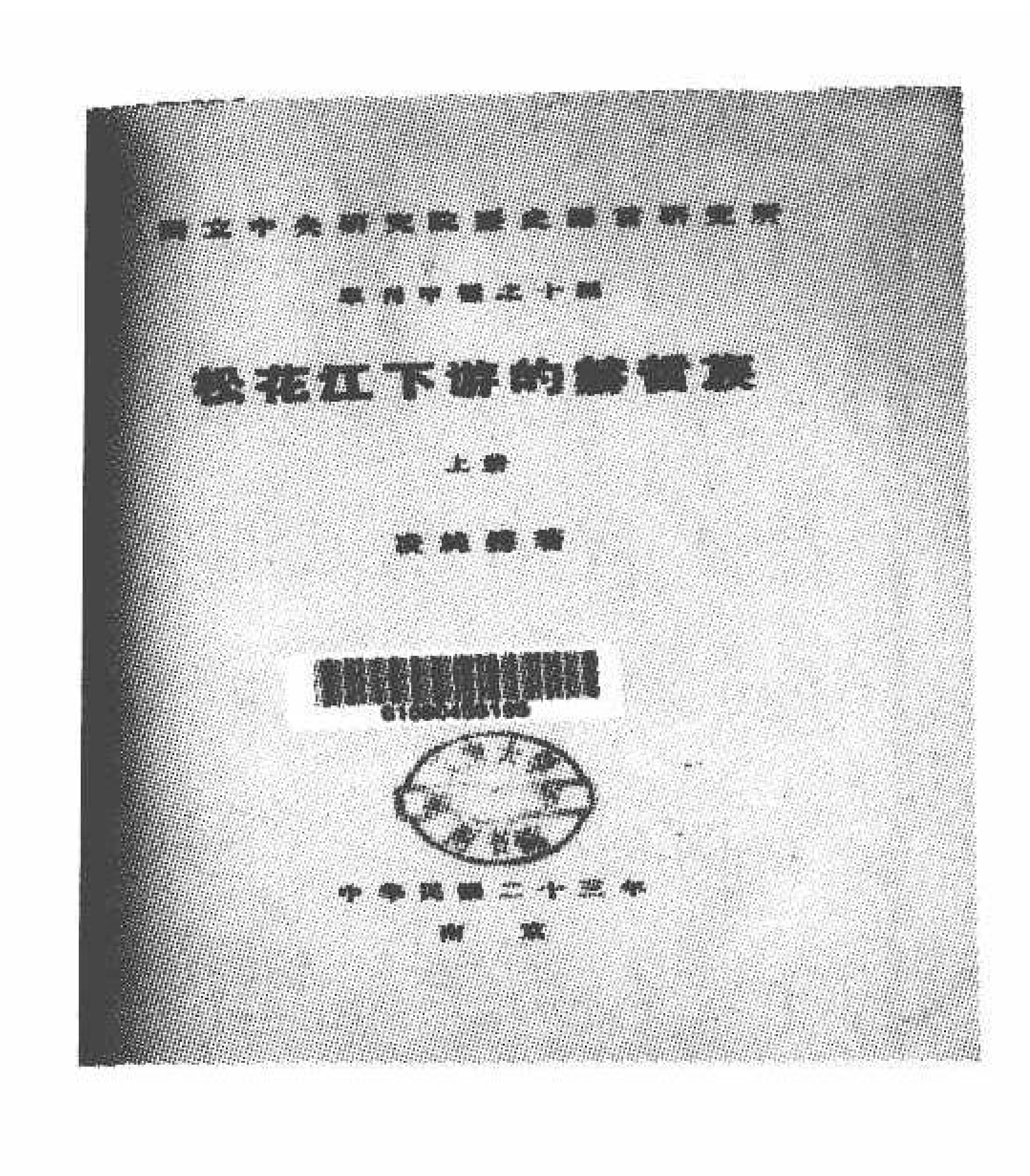
② 杨成志：《广东北江瑶人的文化现象与体质型》，载《杨成志人类学民族学文集》，第247页。

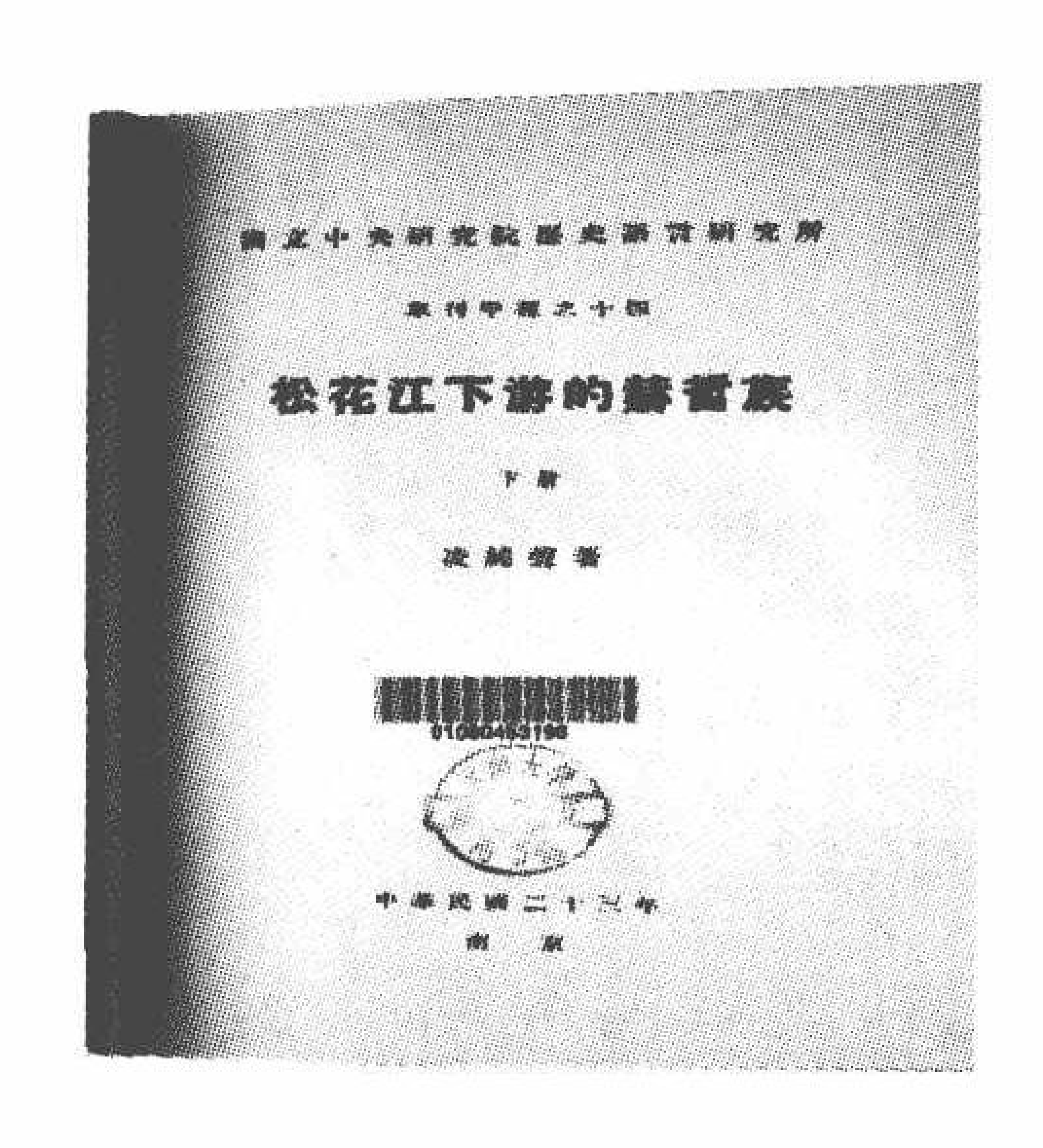
不是英国或苏联式的，尽管这些国家我都去学习过，但我用的是综合式的。”杨成志早年受业于法国民族学家莫斯（M. Mauss，1872—1950）、瑞伟（Rivet）等，受法国民族学派的影响较大。较为注重实地调查资料，或多或少地保持了法国民族学派“宁肯为事实牺牲理论，绝不肯为理论而牺牲事实”的学术态度，对法国民族学派以细致著称的实地调查方法较为偏爱，并在田野工作实践中运用了这些方法。1940 年杨成志在翻译博厄斯（杨译为鲍亚士）的《人类学与现代生活》时，在译序中，他写道：对于作者的“不以理论代事实，不以一般代特殊，不以部分代全体，按步深入，实事求是”的方法和特有的精神加以肯定，反映出当时他对美国的文化历史学派民族学的理论方法已经有一定的认同。杨成志的民族艺术研究就结合了上述“综合式”的方法，强调到少数民族地区进行调查研究。他说：“在中国搞人类学，非到少数民族地区调查就很难成功。”① 与这种研究方法相关，他进一步提出了应将绘画史“从艺术作家本位的历史演变而为艺术作品本位的历史”，强调作品的本位性和作品风格在发展中的规律性，从而在绘画史的研究中提出了一些新的观点。他的这种从人类学的角度来研究民族艺术的观点，对于中国少数民族艺术史研究具有方法论的重要意义。

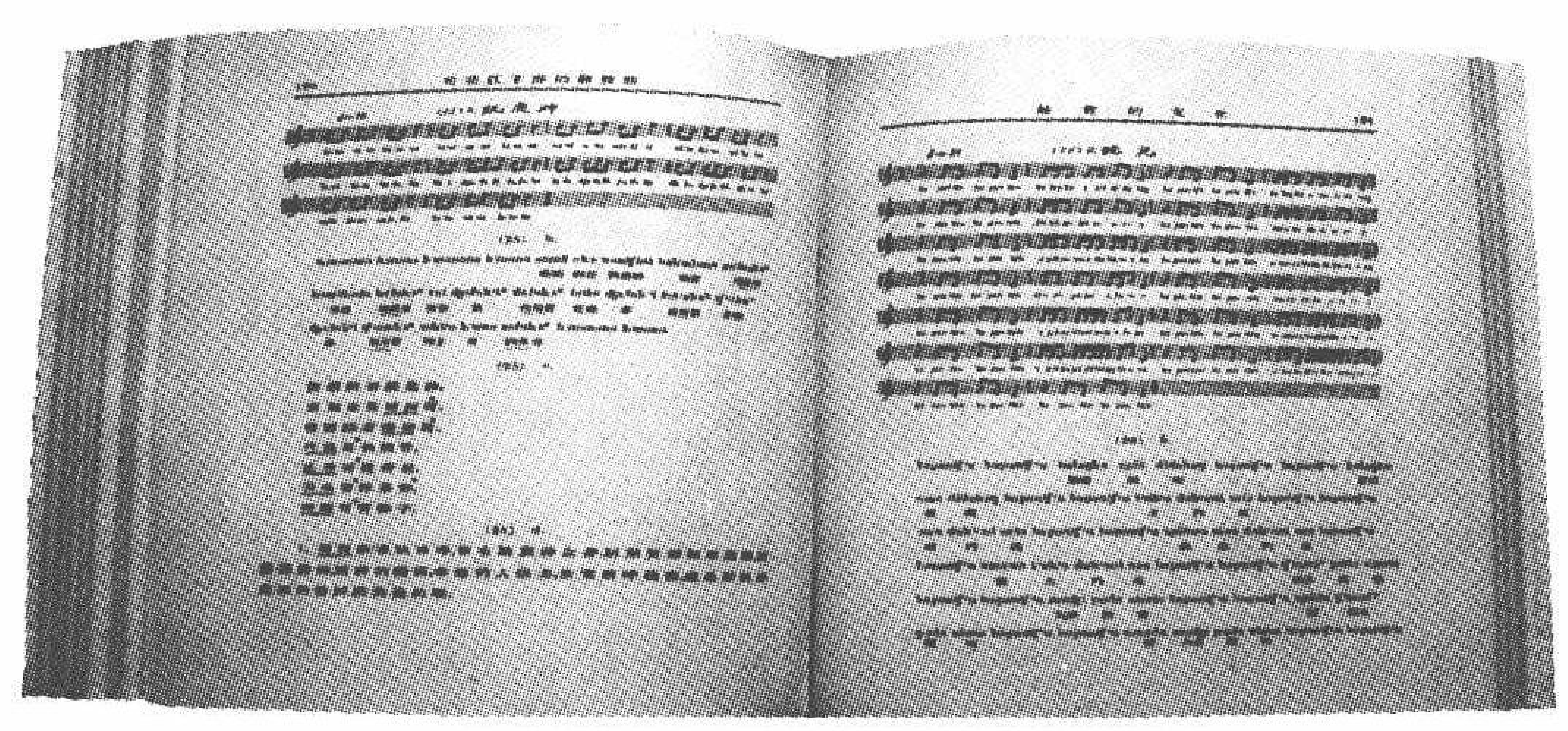
刘咸于五四运动后至 1928 年前后，即留学英国，入牛津大学人类学研究院，获硕士学位。1931 年，刘咸作为中国代表出席了在英国举行的国际人类学会。1934 年春，中国科学社等机构联合组成海南生物科学考察团，当时任中国科学社编

---

① 杨成志：《我与中山大学人类学系》，载中山大学人类学系编《梁钊韬与人类学》，中山大学出版社 1991 年版。



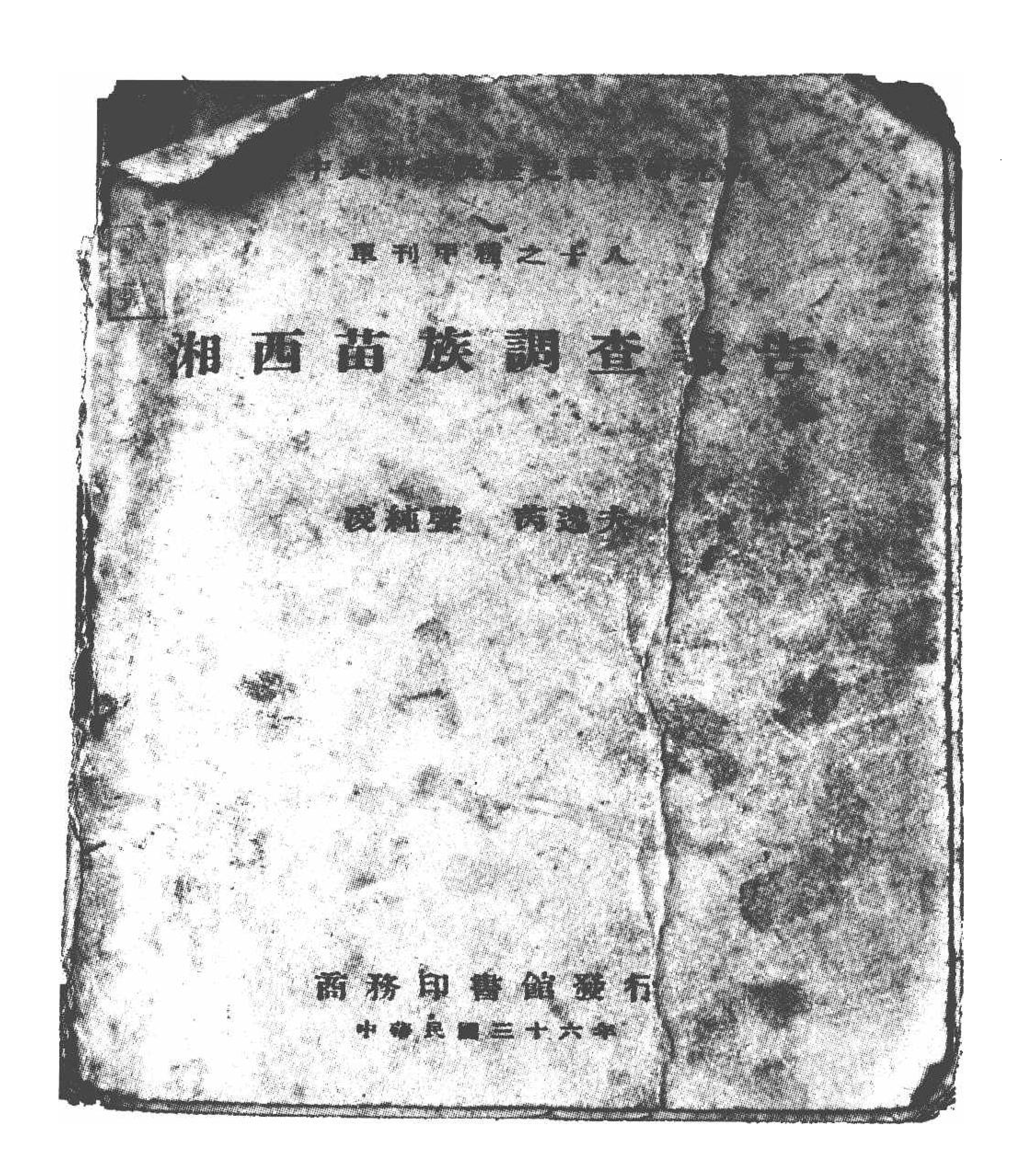




凌纯声《松花江下游的赫哲族》（上下册）

辑兼图书馆馆长的刘咸，得到中央研究院人类学组的资助，率人类学组在海南深入黎族聚居区，调查两个多月，对当地民情风俗、生活习惯、精神文化、物质文明，作了大量的调查，并采集到黎族人民的食、衣、住、行、安、乐等方面的各种民物标本200多件，在他的关于海南岛黎人的民族学研究中，就广泛涉及他们的民俗、民族文化艺术事象，这次调查，发表了系列论文《海南岛黎人刻木为信之研究》（1935）、《海南岛黎人文身之研究》（1936），调查到黎族的女子若无文身，首先被认为是不美的，因而难以嫁娶，只得终身独处。另外还有《海

南岛黎人口琴之研究》（1940）、《海南岛黎人面具考》（1941—1942）等研究成果。其代表作《海南岛黎人文身之研究》，对文身作了详细的描述，记录整理了黎人文身起源的传说和文身的意义，把文身当作势将没落的“文化特质”来研究，作为“存古之一道”，不足之处是没有从文身的研究中阐发一定的理论。



凌纯声、芮逸夫《湘西苗族调查报告》

凌纯声曾经到法国巴黎大学留学，并获博士学位，1929年学成归国，从事松花江下游赫哲族的调查和对畲族图腾文化

的调查研究。凌纯声于1930年春夏间与商章孙先生同赴东北调查赫哲族，调查历时三个月，所得材料及标本颇多，此后完成民族志著作《松花江下游的赫哲族》（上下册），被誉为中国民族学的第一次科学田野调查，该志考察赫哲文化，分为物质、精神、家庭、社会生活四个方面，其中精神生活一章下分宗教、歌舞、音乐、游戏、艺术、科学各节。凌纯声在民族艺术方面的贡献首先在于他用科学的方法，记录了大量的赫哲族的舞蹈、音乐方面的资料，在“宗教”一节中，他对萨满所用祭祀神鼓的形制、功能进行了详细描述，并联系其他地区和民族的相同类型神鼓进行比较研究，并列神鼓图像14幅，列“跳鹿神”击鼓鼓点和神队山门路中所唱歌曲。书中记叙了萨满“跳鹿神”的经过，“跳鹿神”是赫哲族每年春季、秋季举行的传统风俗活动，其意义是为村屯人民消灾求福。“跳鹿神”之日，萨满先在家向神祷告，之后在屯中挨家挨户跳，据说可以赶走鬼怪和病魔，以保护人口平安。其次该调查还详细记叙了赫哲族萨满跳神的具体动作形态，成为中国少数民族艺术史中的珍贵资料。[①] 在“音乐”一节中，他对所用乐器一一进行记述，并附录其鼓点乐谱和民歌，侧重乐器和民歌奏、唱方式以及记谱的描述，共记录了鼓乐7首、神歌2首、民歌27首，刊载时采用了五线谱。为今人保留了20世纪前30年赫哲族民间音乐的丰富材料。在民歌记录中，每歌分为四个部：1. 歌谱（线谱）及歌词记音（国际音标）；2. 歌词音注（未经语法修饰的直译）；3. 歌词译文；4. 注译（歌曲的背景、名词解释、发音提示）。这种民歌的记写方法为民族志的标准

---

① 纪兰慰、邱久荣：《中国少数民族舞蹈史》，中央民族大学出版社1998年版，第308页。

方法。这是迄今所见我国赫哲族民间音乐最早的一批实地记录，以至于在当代仍被视为是颇具学术价值和研究价值的材料，被收录在《中国民间歌曲集成·黑龙江卷》之中。他因曾先后受业于法国民族学家莫斯和瑞伟等人的训练，受法国民族学派影响比较大。凌纯声在对中国少数民族的实地调查中，就采用了受法国民族学派影响的调查提纲和受美国文化历史学派影响的方法。其描述极为精详生动，成为中国民族学者从事田野调查与撰写报告时的圭臬。此书出版后，被当时学者认为是“我国近年来最科学的民族调查报告，虽不免尚有缺点，然已造成中国民族学史上破天荒之著作”[①]。其不足之处也是显而易见的，他没有把各种文化现象置于其社会文化脉络中加以考察，使人们无法了解其各种社会、文化之间有怎样的联系，也无法了解其各种制度对社会有何影响或作用，因而使他的描述与其老师莫斯的功能理论有距离。[②] 这个评述倒也确实，比如音乐的部分的描写就主要集中于器物和行为、音调的描写，未能涉及赫哲族的音乐与其生活的关系，以及他们的歌唱概念、他们的歌唱与社会之间的关系种种。

1933 年，时任中央研究院社会科学研究所的研究员凌纯声、助理研究员芮逸夫等前往湘西南的常德、桃源、沅陵等地，考察苗族、瑶族等民族的生活状况及社会情形，历时三个月，凌纯声负责苗族地区的地理和苗族的生活、习俗、鼓、舞等方面的研究；芮逸夫负责语言、歌谣故事的搜集和研究，这

---

① 徐益棠：《十年来中国边疆民族研究之回顾与前瞻》，载《边政公论》1942 年第 1 卷第 5—6 期。

② 王建民：《中国民族学史》上，云南教育出版社 1997 年版，第 169 页。

次调查还拍摄了影片，尽管现在已不清楚影片的下落，但根据现有的资料来看，这是中国民族学家运用活动影视手段记录民族学资料的最早记录。[1] 这次调查的结果整理为《湘西苗族调查报告》[2]，这本书可以称为较完备的民族志，作者对婚丧习俗、巫术宗教、神话传说、歌谣等的叙述就占了四分之三，其中宗教仪式和舞蹈（鼓舞）的描写具有相当的功力。第九章“鼓舞与游技”，其中对于鼓舞的描写非常详尽，用历史研究的方法说明，这是一种被考据为盛行于中国汉时的游艺，或在相同的时候传入苗区，今天已成为中国民族中硕果仅存的珍物。这本调查报告不仅为后人提供丰富的材料，而且可以看出它的表现方法，这方法是多元化的，比如历史、地理、考古、工艺、宗教、语言等，各种科学的训练都在这里兼容并蓄，其中可见到作者的深厚基础与高超手法。入微精确的、忠实的描写弥漫在全书里。不仅如此，对于需要解释的事物，作者也往往有很精确的见解。

1934 年 5 月，凌纯声等人到浙江丽水等地考察畲族的生活状况及社会情形根据此项调查进行了浙南畲族的图腾文化研究，研究畲族的起源、艺术、禁忌及其与宗教及外婚制关系。同年，凌纯声根据五次实地调查的经验，并参考了国外的有关著作，编写了专题论文《民族学实地调查方法》（1936 年发表），该文反映了他对民族学田野调查的认识。[3] 文中强调调查提纲的重要性。

---

① 王建民：《中国民族学史》上，云南教育出版社 1997 年版，第 180 页。

② 凌纯声、芮逸夫：《湘西苗族调查报告》，商务印书馆 1947 年版。

③ 王建民：《中国民族学史》上，第 210 页。

马长寿（1907—1971）早年就曾经参加过中央研究院和中央博物馆组织的民族学和民间艺术调查。其《中国西南民族分类》①，在总结前人分类的基础上，结合他长期对西南民族调查的心得，指出西南民族分类的依据："西南民族，本族无历史记载，赖中国历代有史志以传述之，史志记载之价值直接可辨正语言分类之真伪，其功能远在诸文化物质以上。语言与历史之外，有佐于民族分类者，为宗教与衣饰。宗教有保守性，由宗教信仰之研究往往可以辨明民族之原始联系。衣饰尤可表明民族之特性。大别言之，男子衣饰趋向变易，女于衣饰趋向保守，"多视角地审视民族特征，并科学地予以归属。在多视角中，他把握主次，提出了以语言（实质性）为主干，辅以体质特征、服饰特征、宗教信仰、风俗习惯及地理分布等为支干进行研究。其中把少数民族的服饰作为区分民族的一个标准。

另外，人类学家陶云逵，江苏武进人，是中国较早的到国外专门学习民族学的学者之一，他于1927年赴德国柏林大学、汉堡大学，接受了民族学及相关学科的正规学术训练，掌握了较扎实的民族学知识。1934年，作为中央研究院历史语言研究所的编辑员，陶云逵与技术员赵至诚一道去云南作民族调查，调查对象就包括摆夷（傣族）。1936年陶云逵在车里调查，完成《车里摆夷之生命环》，这份调查报告的内容，一部分是作者的亲自观察，一部分是作者访问的结果。作者在"自序"中写道："本文主要是叙述摆夷自生至死，一生中生活的各方面，即所谓'生命环'。以生命环为经，以生活的各方面为纬。……本文仅将所看到的听到的

① 马长寿：《中国西南民族分类》，载马长寿著，周伟洲编《马长寿民族学论集》，人民出版社2003年版，第49—82页。

（而认为可靠的）事实，叙述出来……仅为保存一个摆夷生活的忠实记录。”[①] 这份调查报告一共八章，内容涉及傣族的族源、分布、政治制度、文化艺术等各方面，配有若干手绘图画和照片，比较全面地记录了当时傣族社会生活的各个方面，直至今天仍可以作为我们民族学调查报告的范本。在第六章的第六节，讲到男子的文身：“摆夷中只有男子文身，女子偶于手臂刺一二圆点，由其爱人刺一圆点于舌尖或隐处以为纪念。”接着非常详细地记录了男子文身的部位及各种图案。由此可知那时的傣族妇女已不文身了，更可知我们今天看到的“民族艺术”在少数民族社会生活中的意义。

除上述之外，还有芮逸夫从事碧罗雪山傈僳族的调查，芮逸夫长期担任凌纯声的助手，学术思想受凌氏的影响很大。颜复礼、商承祖从事广西凌云瑶人的调查；庞新民、姜哲夫从事广东北江、广西瑶山的瑶族调查；黎光明从事川西羌、彝民族的调查，等等。大规模田野调查的展开，使得田野作业在我国得以生根和发展。这些调查者通过在本土进行的广泛而深入的田野调查，将理论与中国各民族的实际材料结合起来进行研究，使民族艺术的研究奠定了重视田野研究的传统。

（三）民俗学的“采风”和歌谣搜集

民俗学领域内的民族艺术研究，首先主要着力于歌谣的搜集整理。受西方民主主义思想的影响，一些有民主思想的有识之士，关注下层民众，认为“老百姓的智能，深湛而有撼人心

---

① 陶云逵：《车里摆夷之生命环》，载李文海主编《民国时期社会调查丛编（少数民族卷）》，福建教育出版社 2005 年版，第 203 页。

弦的地方”，“歌谣中也有很好的文章”，进而发现民间文学有其朴素的美。民俗学的歌谣运动、对民间歌谣的重新发现不仅为打破因袭，皈依自然精神的新诗创作提供了参考，而且有利于观察民间风俗习惯和语言转变。因此，在中国大地一场轰轰烈烈的歌谣运动出现的同时，引发了民俗运动的开展，二者相互促进，相互印证。可以说，20 年代开始的民俗研究是由歌谣搜集引向对民俗学的研究，1922 年 12 月 17 日北大《歌谣周刊》创办，在由周作人撰写的《发刊词》中郑重指出：“歌谣是民俗学上的一种重要的资料，我们把它辑录起来，以备专门的研究。”[①] 说明《歌谣周刊》的目的“一是学术的，一是文艺的，我们相信民俗学的研究在现今的中国确是很重要的一件事业。”接着在民俗学领域出现了一系列的民歌研究成果，比如：1920 年 4 月 30 日《学艺》第 2 卷第 1 期发表了周作人为刘半农搜集的《江阴船歌》写的序文《中国民歌的价值》；1920 年 8 月 21 日郭绍虞在《晨报》上发表《村歌俚谣在文艺上的位置》，1920 年 10 月 26 日《晨报》开辟了“歌谣”栏，开始发表顾颉刚搜集的吴歌，沈兼士、魏建功在《晨报》就“歌谣”栏发表顾颉刚的吴歌进行讨论，民歌研究一时繁荣起来。在这个过程中，不少学者的眼光始终没有离开少数民族，比如民俗学家们在田野调查时，就十分关注少数民族民间的文学艺术。如楚图南早在 1921 年在《云南土人状况》一文中，即指出应对少数民族“作精密的实地调查”，并把对少数民族的“文献或艺术的调查”作为调查中尤该注意的三项之首。歌谣运动作为民俗学的先声既为民俗学的发展奠定了基础，同时歌谣运动在民族艺术研究

---

① 王文宝：《中国民俗研究史》，黑龙江人民出版社 2003 年版，第 53 页。

的领域积累了丰富的资料，充实了中国少数民族艺术研究的基础，因为歌谣的词便是诗，在很多少数民族艺术中歌、诗、舞是三位一体的。

民俗学领域对民族艺术的研究，还体现在民俗学领域开始从文学创作的角度对民间歌谣进行研究，民族艺术研究者的“采风”式研究为民族艺术研究积累了大量的理论资料。1923年5月24日北京大学“风俗调查会”成立，《风俗调查会简章》开宗明义，说明宗旨：调查全国风俗（或与中国有关系的国外风俗），作系统的研究，并征集关于风俗之器物，筹设一风俗博物馆。该会最重要的成绩就是张竞生制定了我国第一个民俗调查表，该调查表分三大部分：环境、思想、习惯。在环境中，就有“民族”一项；在“思想”中，列出歌谣（以最通行为主）、戏剧（何种戏剧，艺员程度如何？演戏时人民有何种兴趣？）美感（雕刻、图画、音乐、唱歌、织绣等）。在“习惯”中，列出衣（小孩、老人，及成年的男女的“内衣”、“外衣”在四季上的装束，衣服的材料和做法等，并注明如在时装多变的地方，也列明如何变法）、住（木、竹、砖、土等所建的屋，屋内的摆设、器具盘皿等，屋外的布置、睡床与大小便的地方的状况、家畜的安置）、修饰（缠足、束乳、头发装扮，头、耳、手、指、颈上、脚上的装饰品）。表中所列各项，明确把少数民族艺术诸种事象囊括在内。

《民俗》周刊上刊登了众多壮、瑶、苗、毛南、彝等各族民歌引起人们广泛关注。同时钟敬文把《粤风》中的粤歌和瑶歌重加标点和注释，由顾颉刚介绍给北京的朴社出版。这期间，顾颉刚、钟敬文、王鞠侯、容肇祖、乐嗣炳、叶德均、黄芝刚都先后就《粤风》发表文章，形成了一次《粤风》研究

的高潮，并带动了对粤歌、苗歌、客家歌及其他民族民歌的研究，专门研究文章日益增多，逐渐引起国人对少数民族民歌的关注。广西还编辑出版了少数民族民歌集《广西特种部族歌谣集》。

然而这种“采风”式的研究，给民族艺术本身的研究带来一些负面的影响，因为“采风”意味着艺术家和艺术研究只关注民间艺术活动作为创作素材的价值。在民间艺术活动被大量地用以为创作材料而进行开采的同时，它们本身却仍然被视为落后的、原始的、粗糙的，被视为必须以精英文化的模式加以改造才能拥有艺术价值的对象。以“采风”的心态从事本土与民间艺术研究的学者，自觉不自觉地忽视了对象自身的独立存在以及内在文化价值，并不真正关心这样的艺术对于生活于其中的、创造了它们的人们究竟具有何种价值和意义。而从人类学和民俗学的角度切入这样的研究，就避免了这一点，人类学和民俗学的研究更多地致力于探究多种艺术样式、多种生活方式以及各地各具差异的伦理道德和习俗对于它们的主体自身的价值与意义，致力于在这些独特的艺术与生活的原生环境中，还原它们的内涵。这样的研究获得了不少具有文化价值的研究成果。

上述一系列的调查研究说明，这个时期，中国的学者已开始自觉地运用西方理论来研究我国的少数民族艺术，相对于上个时期对西方理论的介绍，本阶段的学者在接受国外的人类学理论的过程中，自觉地运用西方人类学理论，对本土的艺术进行研究，实际上是对中国少数民族艺术的研究推进了一大步。这些研究的特点往往是在一些实证的个案中涉及或关注一些艺术事项，或者是他们在建构人类学理论时对原始艺术或区域性

民族艺术作一些史论性的研究。

四　本时期民族艺术研究的特点

本时期民族艺术研究的特点是与整个社会的文化思想紧密相连的，外来的不绝如缕的各种进步文化思潮和运动，对社会的变革产生了极大影响。马克思主义的理论联系实际的精神，实事求是的作风，直接影响了在民族艺术研究中实证主义、历史唯物主义等方法的运用。“为恢复民族自尊心起见，我们应该格外注意利用科学而得实际的结果。”① 五四以后，甚至还出现了大批走向民间、走向工农的知识分子或文化人，他们深入到社会底层进行反帝反封建的文化启蒙或动员。在这个过程中，民族艺术的研究得以进一步深化。1933 年光华书局出版了张泽厚的《艺术学大纲》，该书论述艺术的一些基本理论，观点鲜明。作者从马克思主义的经济基础决定上层建筑的理论出发，认为艺术和其他物质产品一样，受到社会生产力的制约，因而艺术的变动基于经济生活的变动。同时，艺术的发展还同政治、法律等其他上层建筑的发展互相联系。因此作为上层建筑之一的艺术，其任务就是认识生活、组织生活、促进社会合理地发展。该书还探讨了艺术与宗教、艺术与科学的关系，为民族艺术研究提供了一定的方法论基础。

从五四运动开始到抗日战争爆发前夕，可以说是 20 世纪上半叶民族艺术研究的一个辉煌时期，随着民族艺术研究相关

① 桑兵：《晚清民国时期的国学研究与西学》，载《历史研究》1996 年第 5 期。

学科的现代化，民族艺术研究规模得以壮大，并形成了民族艺术研究的基本构架，民族艺术研究向学科化迈进了一大步。

从研究队伍来看，进行民族艺术研究的人员，既有本土的少数民族学者，也有汉族学者，其中以汉族、外省学者为主，本土的少数民族学者人数较少。不仅有中国学者，同时也有外国学者。这些民族学家在民族学、文艺学、考古学等领域对民族艺术研究都作出了很大贡献。

从研究机构方面来看，一些当时比较重要的民族学研究机构都不同程度地把民族艺术作为一个重要对象来展开研究。比如，1928 年成立的中山大学语言历史研究所，在 1935 年春，成立研究院，该所改为文科研究所，其中的民俗学组以杨成志、钟敬文等为主要骨干，该组“应用民俗学的方法，整理传说，以发现本国各时代各地方之民俗为宗旨”[①]，研究的范围分为民间文艺、音乐、民间风俗、民间工艺等，明确把民族艺术研究列入该所的简章。

1928 年 3 月成立的国立中央研究院，于当年 10 月 22 日正式成立历史语言研究所。[②] 1929 年迁至北平后，将原设 8 组合并为 3 个学术组，第一组从事文学及文籍考订，第二组从事语言学及民间艺文，第三组从事考古学、人类学及民物学，分别聘请陈寅恪、赵元任、李济为一、二、三组主任。中央研究院历史语言研究所一方面继承了乾嘉学派治学精神，一方面汲取了包括西方近代新史学、人文科学和自然科学在内的研究方法，

---

① 1935 年《国立中山大学文科研究所各组简章》，转引自梁山等《中山大学校史》，上海教育出版社 2003 年版。

② 王子今：《20 世纪中国历史文献研究》，清华大学出版社 2002 年版，第 431 页。

在民俗、艺术等很多领域都有卓越建树。该所的很多学者都在20世纪上半叶民族艺术研究方面留下许多值得关注的成果，前述凌纯声、蔡元培、林惠祥、刘咸、芮逸夫等都是该所的重要成员。

除了研究所之外，大学也是进行民族艺术研究的重要阵地。如燕京大学、清华大学、金陵大学、四川大学、中山大学、南开大学等。

这段时期，在全国范围内出现了许多学术刊物，有的刊物明确把进行民族艺术研究写进办刊宗旨，有的发表了大量的民族艺术研究方面的文章。查阅有关资料，这段时期刊载过民族艺术研究方面的论文的杂志有104种之多，有数十个出版社出版了这方面内容的著作。这些杂志中不仅有大学学报，更主要的是专门的研究杂志。其覆盖面之广，文章、书籍刊登、出版之多是当时较为少见的。在当时比较有影响的、进行民族艺术研究的刊物有：

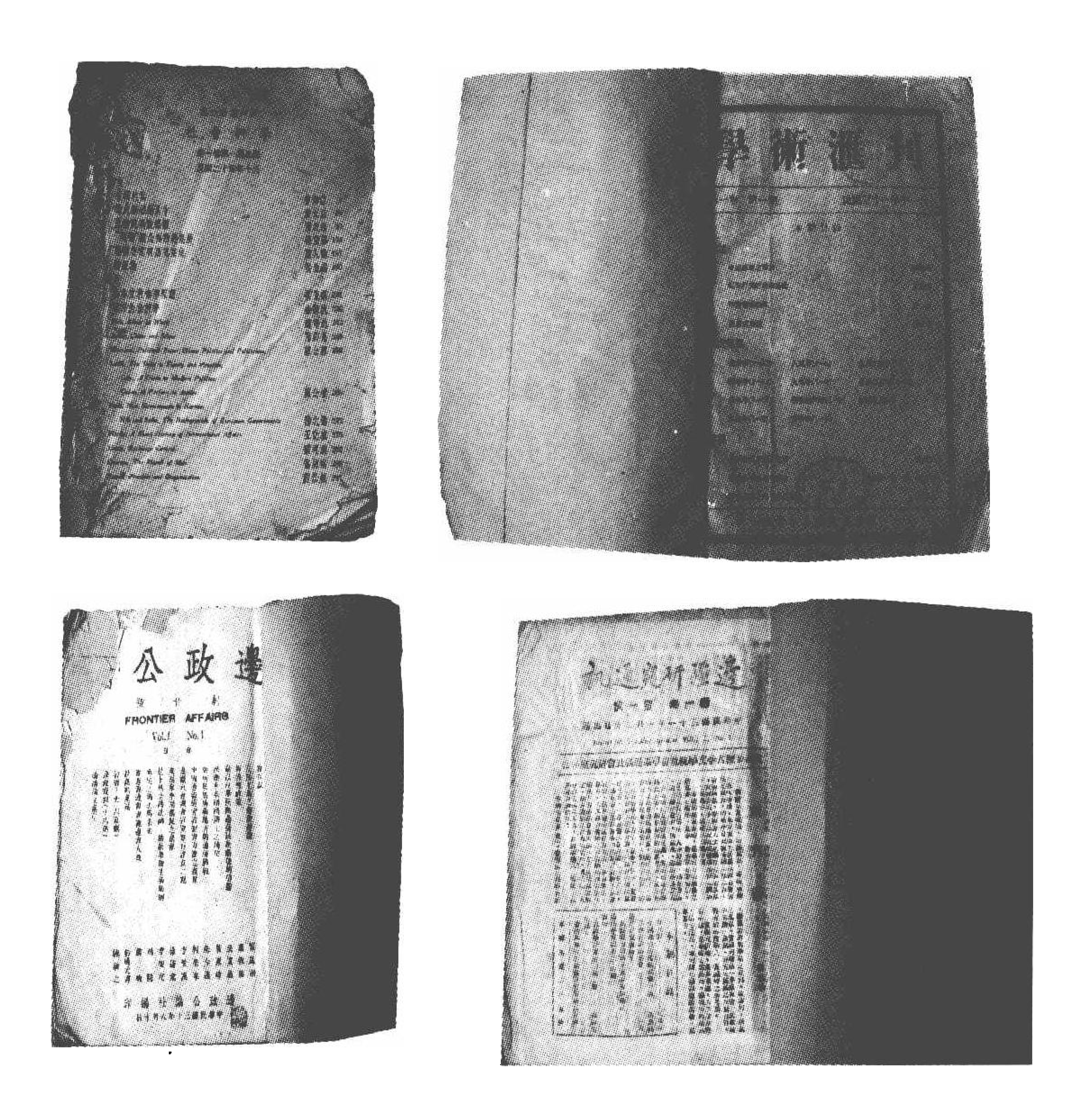
1. 《歌谣周刊》。在五四运动以前，北京大学就开始近世歌谣的搜集工作，将研究视点转向平民生活，并成立了北京大学歌谣征集处。《歌谣周刊》是由1920年12月成立的北京大学歌谣研究会主办的刊物。该刊于1922年12月17日创刊，由周作人、常惠主编，沈兼士撰写《歌谣周刊缘起》，沈尹默题写刊名，周作人撰写《发刊词》。周作人在发刊词中明确指出：本会搜集歌谣的目的“一是学术的，二是文艺的”。“歌谣是民俗学上的一种重要资料，我们把它辑录起来，以备专门的研究；这是第一个目的。”意大利的卫尔太曾说：“根据在这些歌谣之上，根据在人民的真感情之上，一种新的‘民族的诗’也许能产生出来。”所以这种工作不仅是在表彰现在隐藏着的光辉，还在

“引起当来的民族的诗的发展”，这是第二个目的。《歌谣周刊》为16开本，8版，自创刊至1925年6月28日终止共出97期，后来每24期合订为一册，每册前设有“总目”，另有《歌谣周年纪念增刊》一本，《歌谣周刊》前后具体参加编辑者有常惠、顾颉刚、董作宾等。

2.《民俗》周刊。1927年8月，中山大学设立语言历史研究所。同年11月1日起发行《民间文艺》周刊，由董作宾、钟敬文任编辑。顾颉刚撰写《〈民俗〉发刊辞》。发刊词中明确表述：“我们要把几千年埋没的民众艺术、民众信仰、民众习惯一层层地发掘出来!”周刊一半刊载民谣，一半刊载故事、传说、谜语、谚语等，其后因范围太窄，于是改为《民俗》周刊，内容也扩展到一般的习俗和信仰等，钟敬文、容肇祖、刘万章相继担任主编。同时在中山大学成立“民俗学会”，其成员除语史所的教师外，还包括全国各地的民俗学研究者，其成员包括有名的语言学、历史学、社会学、文学和民族学等方面的专家。主要成员如傅斯年、顾颉刚、杨成志、钟敬文、容肇祖、董作宾、刘万章、何思敬、崔载阳、谢云声、娄子匡、赵简子、罗香林、容媛、钱南扬等。国立中山大学语言历史学研究所编辑的《民俗》周刊，自1928年3月21日创刊到1933年6月13日止，出版123期。1936年9月15日复刊，改为16开不定期刊，又出版2卷各4期，1943年12月停刊。1983年复印时卷首加钟敬文新序一篇。这段时间刊登的文章按杨成志分类统计如下：研究类296篇、故事类178篇、歌谣类161篇、传说类112篇、风俗类130篇、信仰类43篇、谜语谚语类47篇、轶事或趣事类27篇、通讯30则。《民俗》周刊之前的《民间文艺》也创办了12期，其中传说类14篇、歌谣类36篇、故事、风俗和通讯各

一篇。

另外，这个时期对民族艺术研究有所关注的刊物还有《西南研究》，1932年创刊；《金陵学报》，1933年创刊；《西南评论》，1930年创刊；《西北论衡》，1933年创刊；《历史语言研究所集刊》，1928年创刊；《社会学界》，1927年创刊；《岭南学报》，1929年创刊。这些刊物不是专门的民族艺术研究的刊物，但是它们能把民族艺术作为重要的文化现象进行介绍、研究，在20世纪上半叶的民族艺术研究中起到了重要的作用。



当时创刊的部分期刊

第四章

发展时期(1938—1949):研究规范化的推进

1937年7月7日，卢沟桥事变爆发，中国开始了全民族的抗日战争。战争使中国人民的民族意识得到空前高涨，在救亡的大潮涌动之下，整个民族被空前的动员和组织起来，民族的精神风貌发生巨大变化。抗战的胜利，增强了民族自尊心和自信心，古老的中华民族走向新生。伴随着中华民族复兴的历史进程，文化振兴运动得以开启并取得辉煌成就。少数民族的艺术也就在这样的社会文化背景下得到空前的重视，尤其是西南少数民族的艺术，在抗战背景下原来集中在东部地区的民族学研究机构和各大学向西部地区转移的过程中得到空前的关注。在这个阶段，民族艺术研究在许多领域得到拓展，马长寿、吴泽霖、李安宅、岑家梧、杨堃、徐益棠、柯象峰、许烺光、吴定良、吴汝康、庄学本、芮逸夫、陶云逵、吴文藻、林耀华、于式玉、任乃强、马学良、原宥、王兴瑞、江应樑等民族学家在其民族学的调查、研究中都涉及民族艺术的研究，加上不少新成立的民族学研究机构对民族艺术研究展开有计划、有步骤

的研究，使得这个时期的民族艺术研究取得了令人瞩目的成果。

一 抗日救亡形势下民族认同意识的强化和民族艺术研究受到的关注

随着全民族抗日战争的展开，战争的进程牵挂着每一个中国人的心，民族艺术研究受到更大范围的关注。这种关注，一方面是由于“战争和救亡”的时代主题需要艺术的参与；另一方面战争时期很多学术机构的南迁，客观上也使民族艺术受到更多的关注。和其他历史时期的不同之处在于，战时形成的地缘政治文化，较为突出地表现在民族艺术研究中。

抗战初期，即从1937年7月7日卢沟桥事变到1938年10月武汉失守，“救亡”的主题唤起巨大的民族凝聚力，昔日因政治或文学观点的不同而形成的各派学者，在民族解放的旗帜下实现统一。1938年3月27日，中华全国文艺界抗敌协会（简称文协）成立，组成了文艺界的抗日民族统一战线。“文协”在全国各地组设了几十个分会，出版了会刊《抗战文艺》，这是贯通抗战时期的唯一刊物。文协成立时提出“文章下乡，文章入伍”的口号，鼓励作家深入到战争和现实生活中去，这个口号，为众多的不同派别的作家所接受。文艺必须充当时代的号角，必须直接反映现实，必须为普通民众所接受。这些观念都成为许多作家的共识。在这一背景下，少数民族艺术受到作家们的广泛关注，人们开始强调少数民族艺术在抗战中的作用，阐述少数民族艺术研究在抗战文化背景下的重要意义。在北方，如寿

之在《抗战文艺的民族性与西北文艺建设问题》一文中写道，“最近有些人在呼着‘文艺下乡’、‘文章入伍’的口号，这是值得注意的。所谓这两个口号的主旨在使文艺通俗化和普遍化。使一般民众都可藉文艺的指导而加强其民族的自觉和抗战救国的行动，但是似乎是疏忽一点就是国内少数民族和边疆文艺建设问题”。[1] 他认为散居在各省份内的少数民族，如“蒙胞，回胞，番胞”，是抗战的一大生力军。在辽阔的西北，少数民族在体力上、意志上都是“铁一般的伟硕”，他们不仅需要整个民族精神和民族意识的启示，而且还需要各民族间进一步的融洽和感情的交流。“这是伟大的抗战逼着我们这样做的，也是为实行三民主义达到建国目的，所不能不去做的。”他阐明文艺的通俗化，不能忽略少数民族地区的文艺建设，并说明西北文艺建设的特殊性，首先要考虑到“西北各种族的性格，多半刚强勇侠，尤其回胞对于自己的团结力量非常强”。接着分析自从抗战发生以后，我国各民族已开始积极地参加抗战工作，他认为，在这样的形势下，是民族觉醒的一个大契机。在这个大契机内，文艺工作者要积极地用教育的方式来培植民族的精神力量，所以就教育方式上讲，文艺建设是很重要的一个方面。就如何教育来培植民族精神问题，他指出应该“藉文艺为精神交通的工具，达到增进其抗战建国的民族力和开发边疆的富源”。因此，他认为运用文艺对人民进行教育的时候，要注意文艺的宣传作用，可以把内地文艺作品介绍给各种族人们，同时再把各种族的民俗文艺作品介绍给内地。这样互相交流，促进文艺的互相渗透，具体做法是：由政府规定一定计

---

① 如寿之：《抗战文艺的民族性与西北文艺建设问题》，《新西北月刊》1940 年第 2 卷第 3—4 期。

划，强化文艺的指导性。他认为我们的抗战文艺作品已有不少的翻译成外国文，输出外国去了，即所谓的“文章出国”，但是翻译成藏语、回语、蒙语的还是很少，这样在少数民族中除了一部分通汉语的，可以直接了解内地文艺作品外，其他不能问津的人必然很多，这非常有碍于宣传的普遍化。所以在抗战期间，当各种抗战情绪正在高亢发展的过程中，假使没有相当的抗战文艺作品翻译介绍给各民族，各民族在精神修养上“缺乏养素”，就很难有持久的、坚固的基础，最后他提出希望政府应按着各民族的特殊情形，来有计划地把内地文艺作品介绍到各民族去，至于各民族间的文艺作品也需要努力为之扩大的宣传推广，使其流行普遍久远：“从‘弩箭牢实挽起，谓来挡住我们的路，我们将坚决的和他拼命。事光明的事，光明属于自己的！强弓拉开幸福之门，利镞射进自由之路，把我们古代的历史，印刻在我们的脑府。我们这个躯壳，是成吉思汗的血，’‘我们游玩。游玩在自由的园地里，在解放的中国里来游玩。来吧，朋友，集中我们的力量，消灭敌人，达到我们的自由。’这样两首新疆的蒙胞和回胞民歌的译品里很可以看出各种族的爱国精神的热烈。像这类的作品吾人读着很受感动。希望这样的作品多多译出来，因为这样的译品能够增加不少民族间感情上的了解……”这篇文章，注意到少数民族在抗战中的作用，进而指出内地与边疆文艺的交流及边疆文艺自身的建设，有利于凝聚民族精神。少数民族艺术在凝聚少数民族的抗战力量、唤起其爱国主义精神方面，起着重要的作用。另一方面，边疆的文艺建设又应该充分注意各少数民族的不同特点，强调文艺的多样化、个性化，从各方面说明少数民族艺术研究的价值和意义。

马子华在《发展边疆文艺工作的提议》[①] 中认为，文艺工作者的努力范围，"在当前这一个神圣的民族抗战时期是没有一定的限度的"，他指出，在中国的边疆还有其他种族生存着，这些种族，他们虽然是在中国政治羁縻或统治之下平安地度过日子，"不知秦汉，无论魏晋"。但是他们总是我们的手足，我们的骨肉。他们居住在"中国"的领土上。所以，我们不该忘记他们，他们也不该袖手旁观，仅仅只是让汉族支撑这濒危的国运。少数民族应该和汉族一起在政治上有一种"中华民族起来"的要求，文艺工作者也应该有一种有责任充分发掘少数民族的艺术，唤起他们的这种热烈的要求。

他看到了少数民族的抗敌力量，认为中国的边疆民族，有着坚强的团结力量，有强悍的勇敢的气质，他们在战斗中，虽则拿着缺口的刀，明火枪，然而他们没有忘记前进的步伐，"若果鞑靼民族骑着大马，西南夷赤着脚联合进来参与报仇的血战，将会使倭奴望风披靡，这也才是真正的民族联合抗战"。在抗战中，边疆民族的力量是不可忽视的，如果不团结他们这将是一个极大的损失，也是政府极大的谬误。所以他认为在政治上发动各民族都应该像汉、回、蒙、藏那样的对日作战，在文艺工作上要动员文艺工作者到少数民族中间去，并指出具体的做法有："一种是使我们能够宣传进去，致力于少数民族的文艺工作，目的是希望这些民族参加保卫国土的抗战，反对敌人的侵略，那我们得把文艺作品当作宣传的工具散播到他们中间去，那么我们就得要了解以下的几点：1. 该族的生活及心理；2. 社会组织及风俗习惯；3. 语言及文字。要使文艺工作者去他们中

---

① 马子华：《发展边疆文艺工作的提议》，《文化岗位》1938 年第 3—4 期。

间学习一切，然后教以新文字（以拉丁化为最好），我们渐渐地要以新文字的宣传品散发到他们中间去，同时在写作时要注意描写少数民族在抗战中的生活情形。另一种是使它们能够表现出来。除了要去让少数民族醒觉以外，还得要他们也能够抒发自己的思想及意志，那么我们的工作是以下几点：1. 使他们中间较前进点的，能够用拉丁化语文写出自己的东西来。2. 使他们有小型的油印或胶印的机会。3. 帮助他们散布一切作品。”这是结合抗战需要关注民族艺术的一个很有价值的提议，在这样的倡导下，在少数民族地区，气势磅礴的全民族抗战，激发起奔涌不止的民族主义热情，成为民族艺术研究得以发展的巨大动力。

当时的学者还认识到，重视少数民族的艺术，不仅可以联合更多的抗战力量，而且对于形成文化多元性有重要作用，郑婴指出：“由一般的文化原理说，凡一种文化，它的组成因子越多，它的内容越丰富，它的生机越旺盛。一个民族文化之创造力，一为外族文化之吸引力，创造由着时代的进展而不断地蜕变，吸收由着滋养的需要而尽量地旺盛。”①

与上述情况同时，在解放区，几千万在政治上翻身的农民提出了文化翻身的历史要求。这样，文艺工作者与当地的群众性的文艺活动相结合，使解放区的文艺运动蓬勃开展起来。文艺刊物的创办、文艺社团的出现，激活了民族民间艺术的发掘、整理、研究，知识分子在自觉地探求文艺的民族化大众化的过程中，无疑对民族民间艺术是不会忽视的。1942 年毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》（简称《讲话》），是这段时期思

---

① 郑婴：《论文艺上的民族形式之建立》，载《西南文艺》1941 年第 1 卷第 1 期。

想领域的一个重要文本，可以说，它影响了中国现代文艺理论和实践很长一段时间，同样在中国现代民族艺术研究的演变历程中具有深远的意义。毛泽东指出讨论文艺工作必须从当时抗日现实斗争的实际出发，他从一个政治家的立场，从领导革命指挥社会现实斗争的全局角度出发，对文艺的内容和形式进行规范。《讲话》指出："我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的。"《讲话》把马克思列宁主义普遍真理与中国艺术的具体实践相结合，科学地总结了五四以来的新文艺运动，特别是左翼文艺运动的历史经验。围绕着革命文艺为什么人服务和如何为人民大众服务这两个基本问题，系统地阐述了艺术的民间形式和传统形式等一系列重要观点，对这段时期的民族艺术研究起到指导性的作用。毛泽东运用马克思主义能动反映论的原理，对艺术与生活的关系做了深刻的论述，阐明人类的社会生活是文学艺术的源泉。毛泽东认为：艺术的源泉来自社会生活，人民生活中存在着文学艺术原料的矿藏，这是自然形态的东西，但也是"最生动、最丰富、最基本"的东西，它们是一切文学艺术取之不尽、用之不竭的唯一源泉。为此，毛泽东号召中国的革命的文学家艺术家，必须到群众中去，长期深入生活，积累艺术创作的原始材料，然后才能进入创作过程。民间的生活是艺术的源泉，所以他要求艺术家要注意艺术的民族独创性，反对"对于古人和外国人的毫无批判的硬搬和模仿"，反对没有民族特色的文化艺术的教条主义。在《讲话》中，毛泽东用大量篇幅论述了普及与提高的关系，特别强调艺术的大众化和民族形式。毛泽东的"文艺大众化理论"使这个时期的学术范式呈现出民族化倾向。《讲话》发表后，大批文化工作者本着这一精神深入到

工农兵中去。比如，以“鲁艺”为创作核心的延安文艺工作者掀起了轰轰烈烈的秧歌运动，延安“鲁艺”舞蹈班应运而生，音乐工作者以陕北及华北民间小调为素材，创作了散发着浓郁地方风格和时代气息的歌舞作品，如《打腰鼓》（刘炽）、《挑花篮》（马可）等。

在民间艺术的这个“艺术源泉论”的影响下，抗战时期的很多艺术家，积极地投身到广阔的民间生活，寻找创作的资源，并积极建设边疆文艺理论。呆公的《谈边疆文艺》即是从理论上阐述建设边疆文艺要关注少数民族艺术的共性和民族性、地方色彩的一篇文章。[①] 他认为地方色彩包括地域性、历史性、民族性、生活方式、思想、政治性及社会等方面。少数民族所处的边疆地区，地理上的特殊性，与艺术的表现形式关系是很大的。而艺术的特殊性与其时代背景有关，时代背景却又往往受了历史的影响，受地理和历史的影响形成其特殊的民族性。他认为研究民族的艺术了解民族的思想是很重要的：“在今日的边疆文艺，其有无价值，全要看是否了解边民的思想以为断，因为文艺作品中，无论那种体裁，总离不了以人物为中心，而人物的动作，又绝对脱离不了思想的支配，如果没有思想，那人物只不过是行尸走肉的活死人而已。”他认为有许多人总以为少数民族地区是蛮夷之邦，根本无文化可言，当然无所谓思想，即使说到宗教，也往往以“迷信”二字一笔抹杀，这种认识是片面的，其实谈到边疆文艺，它与边民的思想是密不可分的，如果仍然是人云亦云，不肯深切地去了解它，那是一种最危险的事。在边疆，确实有很多宝贵的材料，只要稍一留神，触目

① 呆公：《谈边疆文艺》，载《康导月刊》1943 年第 5 卷第 2—3 期。

皆是，但也有一件最易犯的毛病，便是“熟视无睹”，所以他指出文艺工作者仅有鸟瞰的功夫是不够的，更应该再做一番综合比较的研究，那么，“运之于文字中，才会有深刻的意义，才会有鲜明的显示”。

二　西南少数民族艺术研究的蓬勃展开

抗日战争爆发后，战争背景下的学术重心开始转移，原来集中在东部地区的民族学研究机构和各大学向西部地区转移。中国的大部分民族学研究机构内迁到西南地区，如昆明、重庆、成都、贵阳等地。这样使处于边缘地位的民族艺术研究受到极大的重视，大量的少数民族艺术研究的资料得到发掘，学者们搜集了大量的少数民族艺术的鲜活材料，为进一步进行民族艺术的民俗学、人类学、社会学研究打下深厚的基础。受抗战形势的影响，很多艺术理论家、艺术家、人类学家对民族艺术投入了更大的兴趣和更多的时间。比如，身为诗人、艺术家、学者的闻一多，1938 年，在日军攻陷南京，武汉危机，长沙空袭频繁，长沙临时大学再次南迁时，参加了“湘黔滇旅行团”的步行团，徒步经湖南、贵州前往昆明的西南联大。途中，他由马学良先生作助手，一路采风问俗，收集少数民族山歌、民谣和民间传说。马学良先生在《记闻一多先生在湘西采风二三事》中回忆道：“这里山川秀丽，而人民却一贫如洗，终年靠粗米、苞谷、野菜、盐水度日，但即使这样艰难，热情淳朴的兄弟民族还要千方百计地切一盘姜丝，或者煮一碗豌豆来款待我们。”就是在这样艰苦的条件下，闻一多与马学良搜集了许多宝贵的

苗族民间文学材料。后来他用这些调查得来的材料与史料相印证，撰写了《伏羲考》、《龙凤》、《说鱼》、《端午考》、《什么是九歌》、《“九歌”古歌舞剧悬解》等众多精彩的学术论文。在《伏羲考》中，闻一多一口气引用25条洪水神话传说资料，其中20条是苗、瑶、彝等民族民间文学作品。文后附表列出了苗、瑶、侗、彝、傈僳、高山、壮等众多民族49个作品，足见作者对民族民间文学的重视和深入探讨。在途中，闻一多还指导几个学生采集民间歌谣，其中刘兆吉坚持两个月，采集了两千多首歌谣，后选集一部分以《西南采风录》为名出版，闻一多为之写了序言。在《西南采风录·序言》中，闻一多歌颂了产生这些民间歌谣的劳动人民，也就是他们沿途所见到的老百姓，看起来愚蠢、迟钝、猥琐，虽然他们原始、野蛮，但是有力量，这种原始强力和野蛮精神，在时逢抗战的当时，正是时代需要的。他从民歌主体的劳动人民中看到了抗战胜利的希望，看见了民族的力量。刘兆吉在回忆闻一多讲课的时候提到：“闻一多先生讲授《诗经》的时候，曾谈到诗与民间歌谣，他兴致勃勃地说：‘有价值的诗歌，不一定在书本上，好多是在人民的口里，希望大家到民间找去。’”①

这次旅行生涯给闻一多的学术研究也将带来影响，他后期的学术思想就增加了社会学的现实性的内容。1944年，闻一多写成《说舞》② 一文，即对原始舞蹈进行了系统研究。说明原始舞目的不外乎下列这四点：（一）以综合性的形态动员生

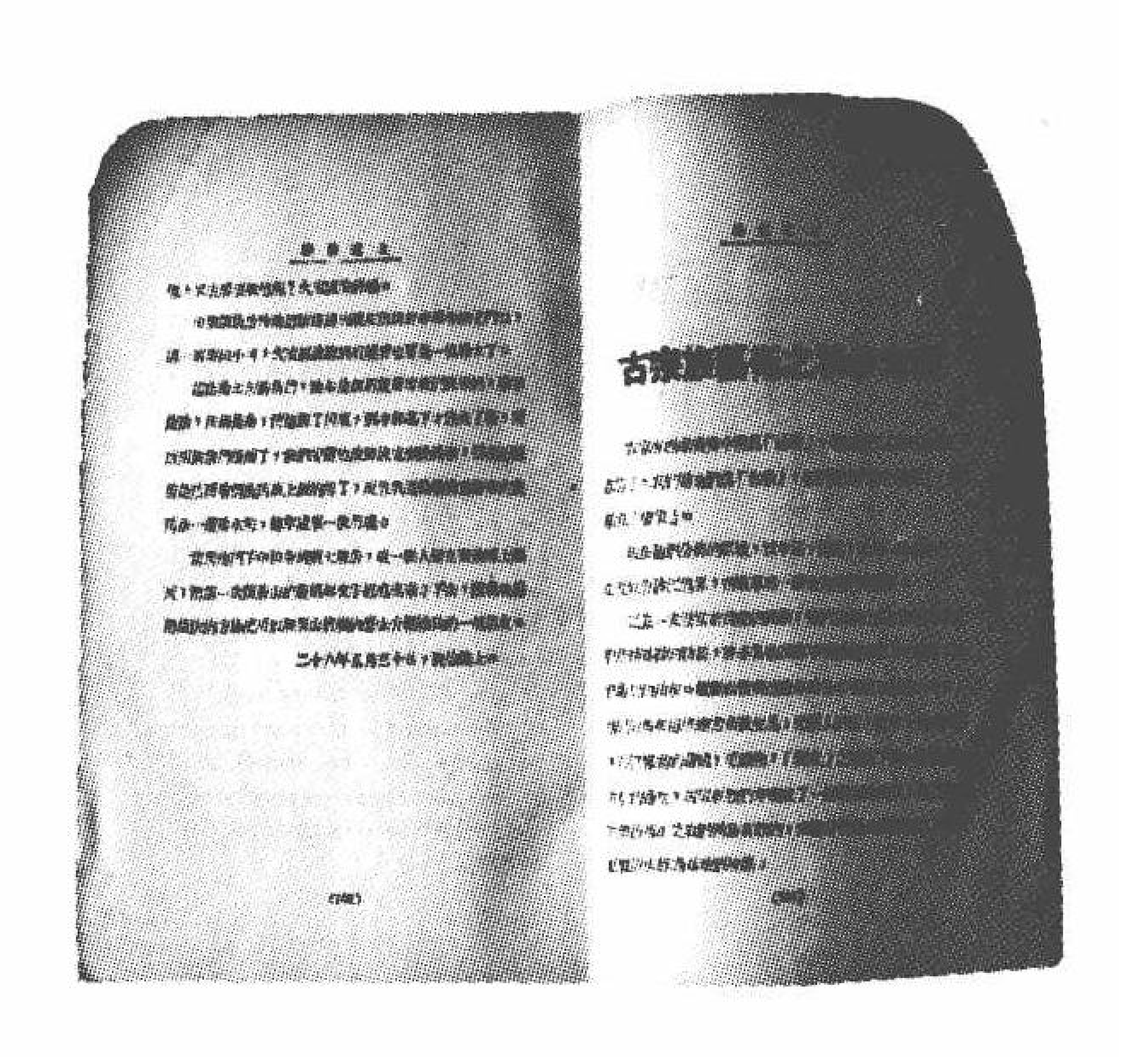
① 刘兆吉：《闻一多先生二三事》，载赵慧编《回忆纪念闻一多》，武汉出版社1999年版。

② 闻一多：《说舞》，载《闻一多经典》，京华出版社2001年版，第284页。

命。(二) 以律动性的本质表现生命。(三) 以实用性的意义强调生命。(四) 以社会性的功能保障生命。他认为,“舞是生命情调最直接,最实质,最强烈,最尖锐,最单纯而又最充足的表现。生命的机能是动,而舞便是节奏的动,或更准确点,有节奏的移易地点的动,所以它直是生命机能的表演。但只有在原始舞里才看得出舞的真面目。因为它是真正全体生命机能的总动员,它是一切艺术中最大综合性的艺术”。闻一多先生很早就运用文化人类学的研究方法对舞蹈“是什么”作出了精辟的阐解:“舞是生命情调最直接,最实质,最强烈,最尖锐,最单纯而又最充足的表现。”这一著名的论断,从实质而言是闻一多先生在客观的人类学视野中,通过舞蹈形态来解析、透视舞蹈的本质内涵。他的思维角度是从较为广阔的意义上来阐释“舞蹈是什么”这样一个哲学命题。他在《说舞》中根据澳洲风行的科罗泼利舞,进一步推论出世界各国的原始舞蹈都具有“生命机能的总动员”的特点。应该说,闻一多先生的文化人类学探索向度,他对原始舞蹈的这些观点,既与他亲自考察西南少数民族艺术有关,又对后人认识舞蹈的文化原理有很大帮助。同样,作为文化人类学家的李霖灿的学术生命始于抗日战争时期的云南,李霖灿是河南人,1913 年生,1999 年卒,1932 届国立杭州艺专的学生,1939 年至 1941 年,他相继得到了时任国立艺专校长滕固博士和中央博物院李济博士的经费支持,与同学李晨岚用 4 年时间游历了玉龙雪山、苍山洱海、中甸、丽江和泸沽湖等大部分云南的少数民族地区,阅读了千余卷的经书,对东巴文化有了比较深入的了解。1947 年的《民俗丛书》和《今日评论》发表李霖灿的 6 篇游记和 32 首他采集的金沙江情歌,体现出一个艺术家和文化学者的独特

心态。1939年，在抗战形势下，李霖灿从贵阳到昆明，征途三千里，食宿十八站，写成《黔滇道上》。[1] 这本书由五篇独立的文章组成，其中第五篇《古宗人艺术之初步考察》，对藏族的一支——古宗人的艺术从绘画、建筑、音乐、银器等方面做了较为细致的考察，是抗战时期研究民族艺术的一篇难得之作。





李霖灿《黔滇道上》

诗人方殷在贵州搜集到大量的苗族民歌，其后出版的选本序言《苗族民歌研究》[2] 中，作者对苗族民歌的内容极尽赞美，如“用字之新鲜，形象之优美”，等等。作者将苗族民歌分为三类，山歌、酒歌、盘歌。但在选本中，却分为四辑，抒情的、歌咏人生的、笑谈类（盘歌）、咏古劝世的、作者在这篇序文中还提到了苗族的歌唱风气，歌唱季节，歌唱场景。值得注意的是作者不同于以往文学家之于歌谣的收集，仅止于记录歌词。他试图记下苗族民歌的曲谱，用文化人类学的方法作了较为忠实的研究。

---

① 李霖灿：《黔滇道上》，重庆：大公报馆1940年版。

② 方殷：《苗族民歌研究》，《东方杂志》第39卷，1943年。



刘兆吉《西南采风录》

刘兆吉在1938年作为长沙临时大学步行团的一员，在从湖南过贵州到云南的三千里路途中，费时三个月，搜集了两千多首民歌。后来结集为《西南采风录》，于1946年由商务印书馆出版。在搜集过程中，已经注意到方法的重要性和调查的科学性，正如他自己所说，“个人的采风的方法——以往既未从事过这种工作，所以谈不上经验，一切的方法都是很幼稚的，简直可说是由瞎摸索中得来，有的是收到了相当得效果，

有得是尝了闭门羹”[1]。但他还是对个人采集歌谣的方法，进行了总结，这个总结给后人留下许多借鉴的内容：他调查的对象、场所有以下几个途径：一是在田畔、牧场、茶馆、街头访问农夫牧童。二是对沿途中小学民众教育馆、教育局及其他文化机关进行访问，或请他们代为采集。三是注意街头墙垣、庙壁上的涂写。四是收集当地印行的歌谣及抄本。他在采录过程中遇到的困难，也是很有普遍的借鉴意义的。一是语言不通。采风录附录了两首由音译和意译记录的贵州黄平苗族情歌。由于语言不通的原因，苗歌的采录仅占总数的千分之一。二是发现歌谣中的好材料，多半由妇女们造成。所以采集民歌这个工作，只是访问男子是不够的。但是在礼教的束缚下，不易于妇女口中访问歌谣。他的总结，对很多考察者都有直接的参考价值。

总之，抗战时期西南少数民族艺术受到多方关注，前述的许多民族学家都曾经到西南地区来从事民族艺术的研究，使这个阶段中国少数民族艺术研究呈现出比较活跃的气氛，在研究的各方面都有很大进展。如果不是抗战的机缘，也许书斋里的学者对民族艺术还不会投以如此多的关注。

三　民族艺术理论的系统化和研究领域的细化

全民族的抗战唤起人们的民族激情，学术界的爱国进步人

---

① 刘兆吉：《西南采风录》，商务印书馆1946年版，第3—4页。

士，纷纷拿起思想武器，投入到鼓舞民气、抗击日寇的民族解放运动中，显示出鲜明的民族主义精神。这个时期，民族主义、马克思主义等各种理论，成为探讨中华民族文化的精义，分析中国历史的走向，追寻民族艺术价值的重要武器。知识分子们在为中国的命运分忧，为抗战的胜利出力，为民族的复兴呐喊的时候，在广阔的时代背景中，在错综复杂的社会关系中，充分发挥了民族艺术所具有的不可忽略的社会文化功能，同时，我们看到正当中国少数民族艺术在广大的国统区、解放区受到前所未有的关注时，民族艺术研究在理论和实践上都获得较大进展。这种进步，表现在对中国少数民族艺术研究的深度和广度两方面的拓展，对中国少数民族艺术研究的意义、地位、学理，研究的方法，少数民族艺术的类型进行了较深入研究，使中国少数民族艺术研究呈现出一定的系统性。

在上个时期大量引进有关民族艺术研究的学科及其著作的基础上，本阶段在艺术学研究中，出现了理论价值较高，体系周全的著作。在艺术的本质论方面，蔡仪的《新艺术论》具有代表性。这部书于 1941 年至 1942 年写成，并于 1942 年出版。作者把艺术看成是一种认识，这一认识的基础是现实的社会生活，艺术既然是一种认识，也就是一种社会意识形态，艺术家对现实的认识，还要通过一定媒介手段、形式技巧加以表现，所以艺术是一种认识的表现，这是他关于艺术的根本观点。基于这种观点，蔡仪讨论了艺术理论中的一些重大问题，十分鲜明地表明自己的观点，这本书是中国 20 世纪上半叶在艺术学领域内比较成熟的一部著作，但是本书未能更多地分析绘画、雕塑等具体艺术种类，也是一大缺憾。另外，萨空了的《科学的艺术概论》，从普列汉诺夫关于艺术的基本观点出发，认为艺术

是一种社会现象，决定艺术的价值是现实的社会生产形态，反对为艺术而艺术，主张艺术为人生。

在民俗学领域，1938年商务印书馆出版的郑振铎的《中国俗文学史》（上下册），被誉为“第一部研究中国民间文学的系统性专著”。该书共十四章，依次为：“何为俗文学”、“古代歌谣”（先秦）、“汉代俗文学”（主要是民歌）、“六朝民歌”、“新乐府”、“唐代民间歌赋”，“敦煌变文”、“宋金元杂剧词”、“鼓子词和诸宫调”（宋金文）、“元代散曲”、“明代民歌”、“宝卷”（说唱）、“弹词”、“鼓词与子弟书”、“清代民歌”。其内容较为全面地包含了民间文艺的诸多方面。

上述成果虽然没有直接涉及少数民族，也没有从艺术主体的角度来考察少数民族，但是它们为民族艺术研究提供了理论的参照，为民族艺术研究提供了一种思路：即通过考察艺术与自然、艺术与文化、艺术与经济、艺术与时代、艺术与宗教等的关系，来更好地理解这个时代的艺术形态及其含义。正是有了这些学术积累，才使民族艺术的研究得以不断推进。本阶段对艺术的研究，最大的特点是把艺术放入文化的大背景中，在节庆、娱乐、宗教仪式中来考察艺术。这个阶段在民族艺术研究方面的拓展是多方面的：

1. 关注民族艺术和社会生活的关系。用比较研究的方法，对此进行研究，于式玉的《拉卜楞藏族区民间文学举例——民歌》[①] 一文把拉卜楞藏族所唱的歌分为以下几种：①酒曲与情歌。作者比较了两者的异同，记述了唱情歌的场所是受到严格限制的，不仅在恋爱场以外不能唱，就是偶尔提到一个字也不

① 于式玉：《拉卜楞藏族区民间文学举例——民歌》，载《新西北月刊》第3卷第5—6期。

行。甚至在日用生活中，如有长辈在前，或有兄弟姊妹，或有亲戚在场，都不能流露一字。甚至于“情歌”（拉夷）一词，也不能提及。作者记录了在调查过程中，不但要在一切有这种关系的人当中避免追问情歌的内容，而且偶因不慎，提到“拉夷”一词，便致座客星散，每人在事后，仍是笑个不止。由此可见藏民礼仪禁忌的严格。②工作曲。分为三种：一为背土时唱，一为打墙时唱，一为耕种或收割时唱。作者在调查中详细记述了唱的音调：“第一种唱的音是‘耶昨呀拉呀景罗呀累’，第二种唱的是‘买若瓦海择’，第三种唱的是‘玛内瓦吗黑’。”就音调说，前两种似乎轻快，后一种则较沉重。工作曲对于一般不识字的民众，只是欣赏调子的节奏而已，对其意义则没做过多追问。作者还记下了背土时工作曲的谱子。③游戏曲。记录了一曲流行在康藏而传过来的拉卜楞的调子。在详细地记录了上述几种在调查中了解到的歌之后，作者对其作了诗学的了解，“短短的曲子，质朴的内容，颇与《诗经》有些相似处”。说到内容，作者注意到在此地藏族的民歌中，涉及地理的观念，一般人的希望，希望孩子们聪明能干，将来能替地方做事，并学会对父母感恩报德等精神文化。在民歌中可以看到喇嘛为一般人所信仰的对象；在宗教范围以外，当地民族所崇尚的是武勇。作者通过调查研究后指出，从民歌里面看到拉卜楞藏族对民国的制度与精神依然不能了解，说明“我们的政治与教育的工作，还都没有深入民众”。最后说明文艺是社会的产品，民间文艺，更是充分与社会系结在一起的。所以拿一首歌来进行研究，可以找出当地文化的水准，甚至风俗道德、人情世故、生活状态，都会反映在里面。这是一篇系统地分析藏族民歌的著述，从民族艺术的一个具体样式——藏族民歌入手，具体分析它在藏族

社会中的意义，最后提出“所以用生产教育激发其创作性，再转变其宗教精神使由消极而趋于积极，当是必要的社会政策”。在民族内部引导其积极的创作，以提高他们的精神积极性，这样的社会政策，就贯穿了一定的“美育”思想，有利于社会发展。

赵晚屏则又从民族艺术中的服饰入手，探讨其与社会的关系，他认为一个民族的服饰有其民族性，在民族社会中被赋予了一定的象征意义。他在《芒市摆夷的汉化程度（续）》[①] 一文中记述了他调查到的内容，认为，芒市摆夷衣着的文化情形是比较传统的，习惯在这里比较占有力量。“假如一个摆夷女子换上了一套汉人的近代装束在芒市的大街上走来走去，她一定会感觉一种不安宁而自愿恢复原来的装束，因为她和其他的人太远殊太不相似了。”他认为衣着和审美的观念密切相关，一个民族的审美观是由经验养成的，各民族彼此不一样。人类在衣着上表示着他自己的人格、性情和地位，也在衣着上表示他对社会已成标准的顺从。在衣着上所需要的是他人的羡慕和一种和平的空气，而不是他人惊异的围观和批评。“衣着上男子的可变性比女子大，因为女子常以衣着来表示各种美点和性格的，其中最有力量的阻力是人类常把女子的衣服连带到女子的德性上去。可是衣着也不是一成不变的，只是变的过程是缓慢的，是逐渐的。”这就说明人的服饰是一种审美表现，而这种表现不仅是个人的，更是社会的，一个民族有一个民族的审美标准，一个人的服饰总要追求获得社会的认可。

对少数民族艺术与其社会生活紧密联系的描写，江应樑在

---

① 赵晚屏：《芒市摆夷的汉化程度（续）》，载《西南边疆》1939 年第 7 期。

《僰夷民族之家族组织与婚姻制度》[①] 中写到葫芦笙在婚恋生活中的作用，男子在向女子求爱时，“在广大平原阡陌交错的农田之间，从生着绿荫的修竹，竹丛中便隐蔽着那高矮竹屋的僰夷村寨。每当夕阳西下或月白清风之夜，常可于竹丛之中，隐约地听到一种柔和的，拉长了的音调，富有刺激性的乐器吹奏声，这便是最能打动少女心弦的葫芦笙的吹奏；葫芦笙是用一个葫芦装上三个竹管而成的一种专给青年男子向少女求爱时而吹奏的乐器，笙上的三枝竹管，每一竹管虽都能发音，然只有中间一管上凿七孔能有音律的变换，两边两管只能发出一种和声，吹时用鼻孔换气使乐声不间断，故声调悠长而韵永；在静夜的旷野中吹起来，别有一种最易挑动少年情感的声调，僰夷中每个青年男子到了青春期，必得学会吹奏葫芦笙的特技。于意有所属的时候，便乘静夜中携笙走到伊人的村寨中，低徊于竹篱茅舍之傍，而呜呜地吹奏起来。倘使这竹篱茅舍中确住着这么一位待字的淑女，那做父母的，便须依照习惯，闻笙而自知回避，好让他们的女儿寻声而往，和吹笙的男子相遇于溪边林下，浅诉低语，或踏月而行，或吹笙对歌，须到夜色深沉时，男子始慢吹葫芦笙，送着女郎回返家”。这段优美的文字，反映出艺术在沟通人与人之间关系时的重要作用，作者对葫芦笙的介绍，也给人留下深刻的印象。

2. 深入研究民族艺术中的各门类艺术。第一是对民歌的研究。除了上文提到的于式玉在《拉卜楞藏族区民间文学举例——民歌》一文对民族艺术类别中民歌的研究之外，寿昌的

---

① 江应樑：《僰夷民族之家族组织与婚姻制度》，载《西南边疆》1938 年第 2 期。

《西北的民歌》一文[1]也对西北民歌进行了系统的研究，把西北民歌流行的区域，分为三块：一为秦陇区。其中又可分为两派：一为河州派，一为洮州派，对其流行的范围作了详细的介绍。二为蒙藏区。三为回疆区。对三个区域大致包括的范围与基本一致的风格作了介绍。在这里作者已经注意到民歌作为民族艺术中的一种，具有鲜明的地域性。实际上，这也正是中国少数民族艺术研究的一个重要构成领域，即自然地理环境对民族艺术的形成具有不可低估的作用，反过来说，就是在我们研究少数民族的艺术时，各民族所处区域是我们应该考虑的一个重要因素。只是对于这一点，作者并没有深发开去。作者对西北民歌的审美特征进行概括："其唱歌特征为声音高亢，音节颤动，格调悲壮，塞上之音，苍凉猛烈，歌声飒飒，至为哀厉。若细加分析，可得四点：第一是尖锐紧张，大多愈唱愈高，愈高愈紧，尖音急韵，震耳欲聋。如洮岷歌，有一部分唱来像少妇哭声，哽咽悲抑，一往情深，不能自已。又如青海西部民歌，少数类似番曲，高澈如云，细长撩人。第二是曼长摇曳，先歌一句，即延半刻，曼节长音，自回自复，不肯一往而尽。如阿克苏、伊犁之达坂曲，高呼如号，摇曳如诉，听之凄然。至于野外放歌，长声独唱，更令人有身世萧条之感。第三是刺戟肉感，蒙藏男女，放任自由，每多酒酣耳热，歌声呜呜，吐辞必艳，言情必挚，在穹天旷野之间，即景生情，随意铸词，有唱有和，有问有答，俨然关山骏马，威风凛凛，不愧一代儿女英雄，可谓极哀艳孔武之至。第四是率真豪迈，边民生活朴素，时尚简单，情之所至，不期然而然，故吐辞不必全雅，韵不必全叶，

---

① 寿昌：《西北的民歌》，载《新西北月刊》1941 年第 3 卷第 5—6 期。

冗重轻快，一凭自然，兼以雪山冰川，荒古皑皑，习以艰苦卓绝的环境，影响所及，偶一流露于音色字眼之间，即具一种秋风嘶马塞上鸣笳的气慨。”这个概括，基本上说明了三四十年代西北民歌的主要风格。这篇文章在对西北民歌的形式方面也进行研究，比如：“首言其作风，赋体特少，兴比为多，以他事例此事，以彼物比此物，起兴于前，结题于后。”“次言其作法，一为句子，多无拘无束的长短句，间有三句四句六句八句之分。至于河州的倒装语，宾格在前，主格在后，类似西文。二为帮腔，有引子过门接声的区别，意在贯穿全局，协调歌声……三为唱法，音程节拍的强弱缓急，语句调子的反复承应，变化殊多，且特别富有浓厚的地方色彩。”作者还介绍了西北民歌在内容上的丰富性，“凡日月星辰山水草木虫鸟等自然景物，应有尽有；即西北的生活状态，习尚道德，制度文化等，也莫不反映在内”。介绍了歌舞的地点季节，“祭神有舞，宴会有歌……其乐器装束舞蹈，乐器除普通用的二胡四弦鼓板外，尚有胡聚、羯鼓、铜琶、喀沦、回琴、胡拨、唢呐、喇叭等项，名目繁多；装束除秦陇区比较清淡外，余皆艳服盛装，颜色鲜明”；最后说明西北民歌之所以发达的原因。“总之，西北的大自然呈现辽阔无边，高耸绝伦，唱风刚劲，荒漠奇寒，背景如此，所以在此中活动的人类，引吭高歌，殆为一种自然的宣泄。并以边民社会，多停滞于部落状态，即略具封建色彩亦仅为原是雏形，生活比较单纯，两性关系也比较放任，在无拘无束的环境里，民歌遂异常的发展。综此山川人物思想三位一体，构成今日的西北文化，歌虽小道，实可代表西北文化的一面呀。”西北民歌产生于特殊的地理环境下，在单纯自由的社会环境中形成，构成了西北文化的特有景观。是在抗战时期对西北民歌研究方面较

为全面、系统的一篇文章。

第二是对民族音乐的研究。1939 年春，延安成立了“民歌研究会”，1941 年 2 月改名为“中国民间音乐研究会”，吕骥、李焕之等许多音乐家参加进这个组织。他们在 1945 年以前的 6 年中，共组织 10 多次民间音乐及艺人的调查，汇集印刷有《秦腔音乐》、《关中民歌》、《号子》、《陇东民歌》、《三边民歌》及《眉户曲谱》等 9 册资料集，民族音乐研究广泛展开。

对少数民族音乐的研究还必须提到刘咸的《海南岛黎人口琴之研究》（1940），它是以少数民族音乐文化考察为对象而独立成章的专题学术论文，是当时少有的由中国学者撰述的民族学乐器调查研究。口琴，即今通称的口簧或口弦。全文六节：①吾国载籍关于口琴之记述。在此节中提到余庆远《维西见闻录》、《台湾内山番地风俗图》（故宫博物馆藏）、黄叔璥《台海使槎录》等文献中的口琴史料。②西洋民族学者关于口琴之研究。在此节中提到 20 世纪初西方民族学者和科学家涉及云南和东南亚地区诸民族口琴的文献等。③海南黎人口琴之描述。④口琴之用法及其功能。⑤黎人口琴与东方其他民族口琴之联系。⑥结论。在第三节中，对其所调查到的海南黎人的口琴进行深入描述，将他所获的“口琴三具”编为第一号、第二号、第三号，结合实地调查分别对其形制、奏法进行描述，精微细致。在第四节中，指出口琴的用法：“盖用物理学原理，以口腔作共鸣器（Resonant cavity）。”其社会功能是“通常为男女调情之用”。在第五节中，从口琴构造、原理、功能、地理分布和传播等方面，比较黎人口琴与东方其他民族口琴的联系，并提出颇有新意的地理分布、传播线路图和“原始居民之黎族，在体质方面显为海岛系之一支，大文化方面，

除受若干中国文化之渲染外，实属于印度尼西亚文化区”的见解。其研究的最大特点是作者对乐器器型的描写细致非常，以他采集到的三具口琴作为本文的主要研究资料。这三份标本，来自黎族中自称伎黎的族群，采集地点在今保亭县所属的彦圣乡（旧属陵水县）。三份口琴中，两具为竹制，一大一小；一具为铜制。作者分别进行了形制描写，并绘制了乐器整体图及横截斜剖图。在研究中注意梳理文献，实地调查，资料排比，比较总结。作者以标本参考文献记载，来讨论口琴的地理分布、形制与功用，并尝试探求口琴文化可能的起源，为后来的学者所仿效。但是作者更多地把口琴作为可考的器物，仅仅注意到如何发声、振动、共鸣的原理以及概括的功能描写，而对具体使用的社会环境，比如男女如何借之调情，比如是否也为“说话的乐器”，如何学会口琴等问题皆无所涉及。这与作者早年学习生物学，后于英国完成人类学学业，偏重为体质人类学的专业背景很有关系。

这是一篇典型的人类学视野的少数民族乐器考察研究论文，将音乐作为民族物质文化来进行研究和纵横比较，在研究方法和学术理念上，沿用西方人类学理论及方法，表现出鲜明的比较音乐学学科特色，具有很高的学术价值。此文在少数民族音乐研究领域具有开拓性的意义，学界将之视为是少数民族音乐专题研究萌芽的标志和此研究领域的早期处女作之一。①

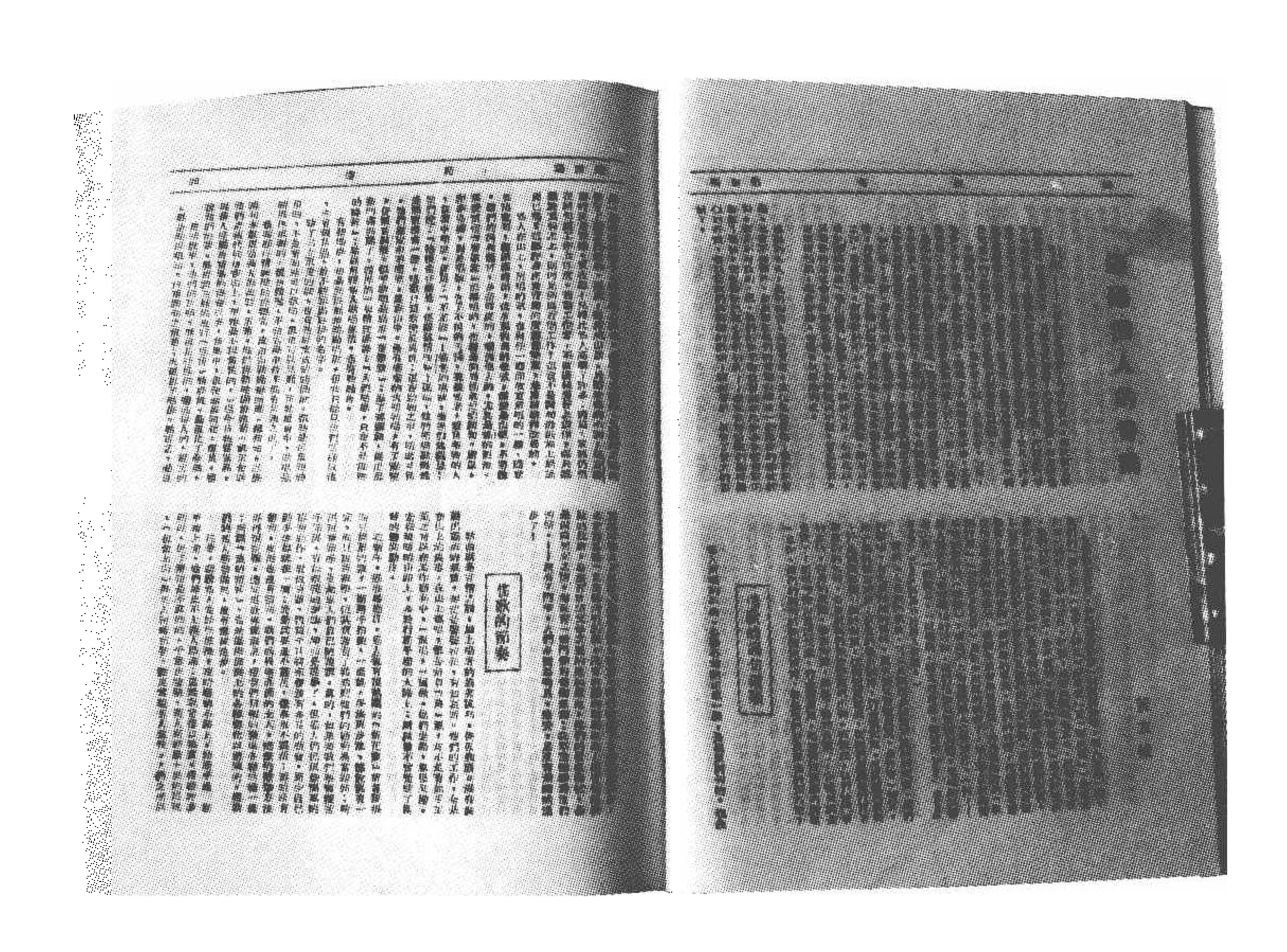
另外音乐家黄友棣于1942年写成的《连阳傜人的音乐》②，是一篇以少数民族音乐文化考察为对象而独立成章的专题学术

---

① 伍国栋：《20世纪中国少数民族音乐研究的创建》，载《中国音乐学》2004年第3期。

② 黄友棣：《连阳傜人的音乐》，载《民俗》1942年第1卷第4期。

论文。在研究方法和学术理念上，运用西方人类学理论及方法，对粤北瑶族音乐进行研究，在少数民族音乐研究领域同样具有开拓性的意义。全文分“引序、傜歌的词句种类、傜歌的节奏、傜歌的旋律、傜歌的调性、傜歌的句法及曲谱、傜歌的唱法、傜人的乐器、结论”等几个部分。其写作目的是对“民间形式之概究工作”，以建立民族形式的音乐。他认为广东连阳的傜歌充满原始的风味，在其旋律、节奏、唱法之中，充满了珍贵的材料。作者在广东连阳居留了两个月，得到不少材料，根据这些材料写成此文。



黄友棣《连阳傜人的音乐》

第三是对身体装饰的研究。身体装饰是20世纪上半叶民族艺术研究中较早关注的一个领域，20世纪初以来的文献关于傣族、壮族、黎族、怒族、独龙族、德昂族、景颇族、基诺族、布朗族、布依族、洛巴族、克木人以及台湾高山族等的文身习

俗有大量记载。其中，还有不少少数民族社会历史调查材料也作了详细的描述。如江应樑的《僰夷民族之家族组织与婚姻制度》[①] 有很大的篇幅记述、研究了其男女成年式的遗俗，成年式的形式主要是身体装饰。作者以实地考察和文献考察相结合，对遮放、猛卯、陇川诸土司区中男子文身的习俗作了详细的考证。最后用大量史料来证明他所考察到的情况，并得出这样的结论："大概散居于云南全境中的西南民族，除西番系的怒人及系番有一部分有文身之俗外，以僰夷民族为最盛行。"他把野蛮民族文身的意义归纳为四点：1. 种族和部落间的标记。海南岛黎妇的文面，便起源于此，古代部落民族间凡遇发生战争，倘甲部落的妇女被掠夺于乙部落，或甲部落以妇女作战利品赔偿于乙部落，等到甲部落再战胜乙部落，拟将原先被掠或赔偿的妇女索回，往往无由认识，为免除此种困难，于是每一部落便以同样的图案文刺妇女面部，倘被他部落掳去时，易于认识索回。2. 装饰美观。这是大多数野蛮民族文身的动机，其目的在引动异性的爱好。3. 抵御外物的侵略伤害。4. 婚姻关系。在文中引用广东感恩县志"凡女子将嫁，夫家颁至涅面之式，女家大会亲属，以针笔涅女面，为极细虫娥花卉，谓之绣面"。以此作为参照，作者详细地记述了他在当地调查到的僰夷身体装饰的情况，据此，则僰夷文身为男子的一种成年式是无疑义的了。

在未开化的民族间，男女到了怀春期，必须举行一种成年仪式，此种仪式的举行，目的在表示男女双方已经到了成人时期，可以寻求两性的生活，有些民族，对于未经举行成年式的

---

① 江应樑：《僰夷民族之家族组织与婚姻制度》，载《西南边疆》1938 年第 2 期。

男女，是不许可与异性发生性的行为的。身体装饰和成年式的关系是极为密切的，在很多民族中，成年式的举行多半施行如下的几种手术：1. 文身，在身体各部划刺花纹。2. 装饰伤痕，将皮肤损伤，制造种种伤痕以作装饰。3. 装饰穿孔，耳壳、鼻翼、鼻中隔、口唇、颊、阴部等，穿凿孔眼，嵌以饰物，作一种美丽表示。4. 拔齿或墨齿，将门牙拔去或磨短，或用物将牙齿染黑。5. 性器手术，割破处女膜或包皮。

这篇文章对少数民族的文身研究所得出的结论是比较深刻的，甚至影响到现在的研究。作者非常详细地记录了他调查到的僰夷文身的实际情况："文身只限于男子；文身之俗以遮放南境，猛卯全境，陇川，及干崖之一部分地最流行。其余各司不多见；不刺面部，只刺身部四肢，其部位限于：两腿膝以上至小腹部位之周围；腹部及腰部——脐上下之周围；胸部；背部；两臂；所刺花纹，各部位不相同，大概：1. 两腿部分，为圆形或不整齐之圆圈花纹，每一圈内，刺各种兽形图案，圈与圈间之空隙部位，则以曲折线条补实之。2. 脐部之周围——腹及腰部分，为排列整齐之椭圆形，圆形中亦刺动物图案。3. 胸部及背部，刺一兽状，如虎，龙，或其他奇形异兽。4. 两臂或刺散碎图案，或刺如腿部所刺之圆圈花纹。5. 凡文身者，并不限定各部分均刺全，一部多只刺两腿，或刺一腿一臂。刺腿部与胸部或腿部与腹部，或仅于手臂上略刺少许；至全身各部分均刺满者，我只于猛卯境内见到一人。6. 凡刺满全身的，除刺全上载四项花纹外，更于身体之空白部位，刺散碎之花朵，小动物形样，僰夷文字母或缅甸文字母。"对文身的具体过程，作者也详加记述："文身无一定仪式，凡男子年到十四五至二十岁之间，由父母请一具有文身技能之人来家施术。其法用较大之缝

纫针四枚或五枚并为一束，再用铅制一似银圆大小之圆饼，将针之上端嵌如铅饼中，先饮被刺者以少量生鸦片烟，使沉入一种麻醉状态中，卧地上，由数人扶持住，然后施术者一手握嵌有缝纫针之铅饼，度好地位，即开始文刺。凡为人文身者，都是具有特殊技能经验之人，故刺时不须先事绘具花纹图案，只须度好地位，便放手刺去，刺时极快，但见血随针冒，针随血落，刺后，用一种紫色或黑色的植物液体涂上，痊愈后被刺之地变为紫色或黑色。全身各部，并非一次即可刺全，每次只能刺一腿或一臂，刺后之第二三日，往往全身红肿，或发高热，卧床不能起，须待被刺部分收口结疤后，始可行动。等身体完全复原，然后再纹刺第二部，故若全身刺满花纹，便须受这样地痛苦若干次。”

除了文身的研究之外，作者也考证了僰夷妇女所残留着的成年遗俗——墨齿。“僰夷染齿之风，起源则甚早。”“我初到夷区，见十数岁的少女，一口牙齿，尽白灿可人，年纪较大者，便都齿黑如墨了，问之夷人，始知僰夷风俗，妇女在结婚时，须将牙齿染黑。在昔年，这种风俗很严格，近年已渐渐废弛了。可知僰夷妇女之染齿，实在是妇女成年式的遗俗。”在20世纪上半叶研究身体装饰与成年仪式的专题研究中，较是一篇水平较高的文章，其调查极为详细，为民族艺术研究中一份宝贵的史料。在研究过程中，作者注意援引古史记录，来说明调查材料，进而得出较为科学的结论。这样的研究方法被许多学者采纳。

第四是对舞蹈、戏剧的研究。除了前述闻一多的《说舞》之外，这个时期，很多学者对少数民族舞蹈、戏剧都进行深入研究。不少学者认为凡是一个国家一个民族，都有他们自己的

歌声舞姿。过去无人注意，其实歌舞本是调剂精神、团结人群的一种最好的工具。少数民族在日暮狩猎之余，举火而舞，放声而歌，虽然简单粗俗，但无形中却凝聚了一种团结的精神。并认为在抗战的时代背景下，提倡民族歌舞是很有益处的。

光著《谈边地歌舞》[①] 一文指出："所谓民族歌舞，即是一个民族的风俗习惯而生的一种歌舞艺术，这决不是少数人所能提倡的，他是集多数人的创作，历代的演进而普遍的留在民间的一种大众艺术。中国的民族歌舞藏在中国边远的地方——在青海新疆西藏蒙古以及西南许多民族中。他们的歌舞，有些虽然还脱不了一种原始的简单的形式，但是一种共同的乐趣，令人心向往之。"这个论述涉及少数民族艺术研究中的一个基本课题，即少数民族艺术的集体性。集体创作、集体表演，而在少数民族艺术中，娱乐参与的目的胜过了表演的目的。"他们饮酒有歌，祭神有舞，尤其是在年节中常有千百人的大歌舞，此唱彼和，声震云表。平时在月光下，在树林中，你也可以看见他们三五成群，只要有一个人奏起乐器来，余人就随声而起舞；即在山阴，在庄前，农人放下农具，工人丢下了手艺，携手而舞，老人孩子拍手而和，一天的疲劳，在曼歌轻舞中消去了，像这些都是我们享受不着的幸福。并且男女社交更比我们公开，一个青年男子对一个女子，假使有了爱慕的话，他就用唱歌来表示他的求爱之心，对方若是亦有此心的话，就答之以歌，报之以舞。此外在婚礼，在宴会上，都是离不了歌舞的。至于他们所用的乐器，多数是声乐器，或吹乐器，在新疆则多用弹乐器，曲调舞姿亦多变化，可惜的是他们没有正确的记谱法，所

① 光著：《谈边地歌舞》，载《新西北月刊》1940 年第 2 卷，第 3—4 期。

以除了他们自己会演奏外，别人是不容易学习。”在文中他记录了歌舞的场所、歌舞在民族生活中的价值、乐器的使用等情况。

对藏戏的研究，有蒋永和的《藏戏在巴安》[1]。他们花费了五六天的工夫观看巴安的藏戏演出。文中具体叙述了藏剧在巴安的具体场景、服饰、气氛、排场、演出的整个过程，等等，得出结论：“由上观之，吾人对于藏剧可得以下结论：一、剧意完全以劝人信佛为目的；二、剧情神异出奇颇有历史价值；三、结构多用贵族物事，不能代表一般风俗习尚。其意义只在劝人为善而已。所以，我以为巴安的藏剧是鲜有教化意义的。而场中各‘平伙会’的砧俎声，赌钱者的麻将骰子声，风流男女的嬉笑奔逐声，却表示出一种高原民族生活天真淳朴的情味。”

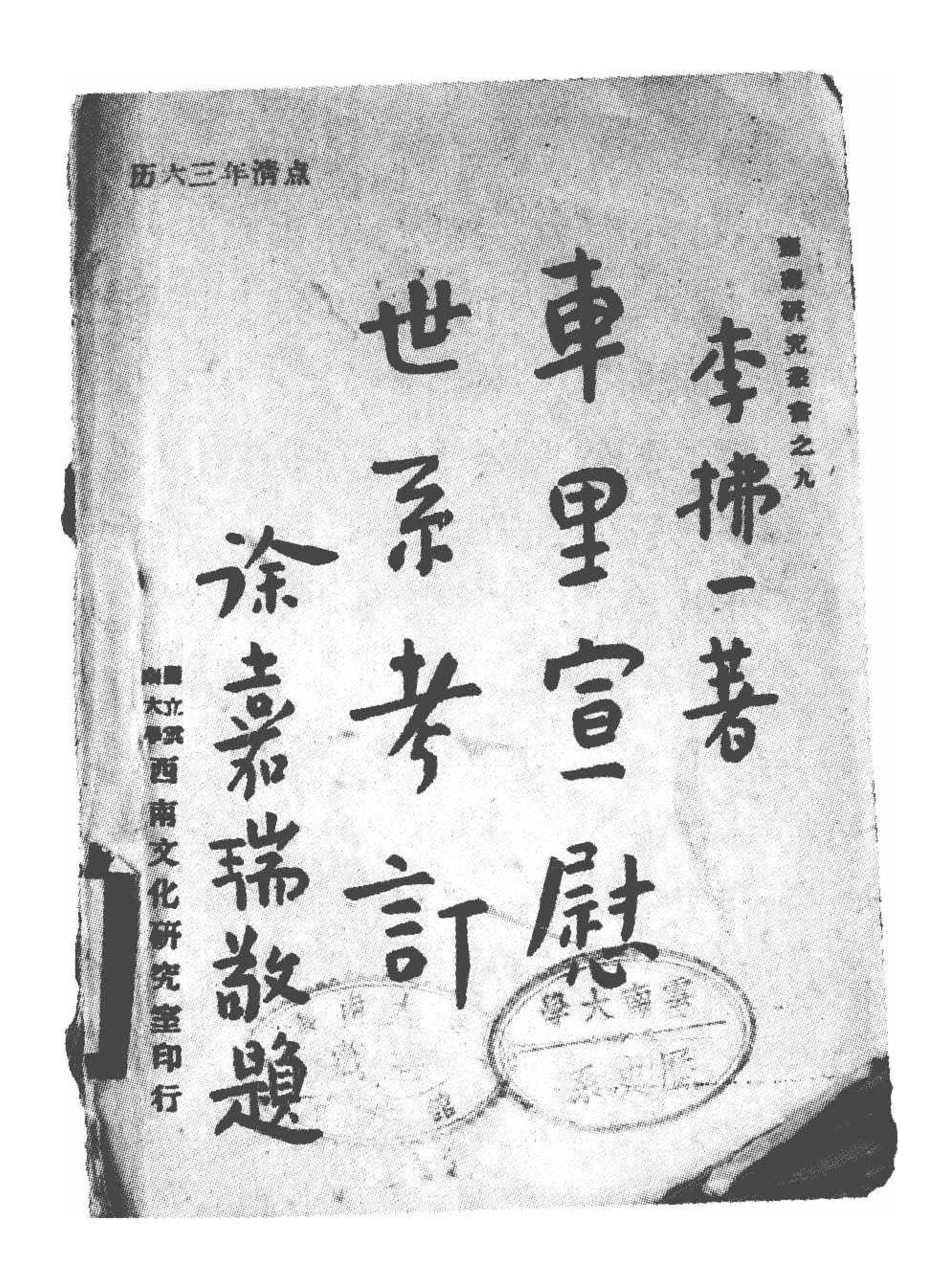
3. 注重田野调查中少数民族艺术的完整系统性。抗战时期学术机构和大学南迁途中，也是不少学者开展田野调查的好机会，除了前述民族学家的调查研究外，李拂一在云南车里（今西双版纳傣族自治州）傣族聚居区生活，40年代他曾“居车里三十处，访求掌故，遍历南掌、景迈、洞吾、阿瓦诸区”，“亦莫不留心与车里交涉史迹，故于车里史地之学，造诣最深”。李氏为经营云南普思沿防，足迹遍历车里各地，深受当地土司的信任，在当地进行了较为细致的调查，并写成了全面介绍当地情况的《车里》[2]一书。该书是公认的向人们介绍西双版纳社会风貌的第一本专著，书中的第十章“民俗”包括十一个部分，详述了傣族的饮食、衣饰、房屋、婚姻、丧葬、生计、养育、蓄发、文身、染齿、穿耳、天足、医药、岁时、姓名、集市等方面的情况；记述了不少傣族和周围其他民族的文化艺术方面

---

① 蒋永和：《藏戏在巴安》，《康导月刊》1943年第5卷第1期。

② 李拂一：《车里》，1929年脱稿，商务印书馆1933年版。

的资料。



李拂一《车里》

在大量的民族调查过程中，搜集记录民族艺术的具体事项，如庄学本的《西康丹巴调查》[①] 在第二部分的研究中指出工艺是技巧的表现，文化的象征。接着详细记录了他调查到的情况：“丹巴工艺以西戎语族的巴底娃为首屈一指，即在西康全省亦属

① 庄学本：《西康丹巴调查》，载《西南边疆》1939 年第 6 卷。

难能可贵。兹将其工艺介绍于后：a. 砌墙，用大小不一，方圆不等的乱石，堆成碉楼房舍，棱角整齐，经久不毁，此项工人共有数十人，但工作超群的约有十余人。b. 陶业，用简单的手工，将泥土揉成陶壤，置窑中烧成茶罐或酒瓶，此项工人二十余人。c. 造纸，取 Zkonba 树或谷树的皮，在石臼中捣烂成为富有纤维的树浆，倾入桶中和水搅混，倒入一木框中，框底蒙有稀布，就水中将树浆拌匀，取出晒干，纤维胶着稀布，揭起即成坚韧的树皮纸，为今日西藏通用的藏纸，此项工人十余人。d. 绘画，喇嘛教神画以端庄细腻胜，此项画师在番地本属普遍，但多草率粗陋，巴底画师用笔匀整，设色分明，其工作之精致，自有独到之处，此项画师五六人。e. 雕塑，塑匠四五人，专门塑制佛像，姿态生动，其艺术之造诣颇深。并能自制白色垩粉(颜料)。f. 铸铜佛，用生铜熔于细沙模型中，铸成佛像及酒器，茶罐，工作精巧，番人能者绝鲜，此项工人四五人。以上几种工艺，都不是平凡的技巧。g. 刺绣，在巴底巴旺妇女的头帕上，常见到用几种五色线绣的花纹作边线，其花纹有狗牙针，品字纹，星宿纹，万字纹，连环纹。裙边上和勾子上也通常绣有这样简单的花纹。”这篇文章把民族的艺术作为其民族调查的一个重要部分，对每部分都作了精微的记录，类似的调查在这个时期是比较多的。

四　岑家梧：20 世纪上半叶民族艺术研究的集大成者

岑家梧是中国 20 世纪上半叶民族学、人类学领域的宗师

之一，其治学道路与学术思想早为许多学者所关注，有不少学者都提及岑家梧在中国少数民族艺术方面的研究。[①] 可以说，中国少数民族艺术研究在20世纪上半叶呈现出的独特景观与岑家梧的孜孜研究是分不开的，他提出了一些独到的观点。

1. 少数民族艺术研究具有艺术发生学的意义

岑家梧对艺术研究所具有的兴趣仿佛是与生俱来的，正如他在《中国艺术论集》的自序中说过："余性嗜艺术，幼曾习画，以家贫莫能继。长治社会学，而于艺术考古，志趣未衰。"[②] 这种兴趣贯穿其一生的学术生涯中。他认为对艺术研究，要追溯艺术的源头、艺术发展的历史，所以在艺术研究中，岑家梧十分重视在民族艺术方面的研究，他认为少数民族艺术研究具有艺术发生学的意义："西南边疆民族……他们原是汉族的手足兄弟，汉族的文化今日已进化到较高的阶段，但西南民族，因种种关系，还保留着原始的状态。"[③] 他认为："西南民族虽同为中华民族的一员，然过去僻处边疆，少与内地交通，他们的物质、精神文化水平，都较内地为低。所以他们的艺术，还只表现在古朴的工艺品及身体装饰上面，而他们的音乐舞蹈，也还

---

① 如徐杰舜、彭英明：《岑家梧先生的治学经历及人类学民族学研究述评》，载《中南民族学院学报》2001年11月第21卷第6期；耿明松：《岑家梧艺术思想研究》，载《中南民族学院学报》2002年1月第22卷第1期；岑龙：《我的父亲岑家梧》（笔者于2006年11月18日，参加在海南省海口市举行的"缅怀岑家梧先生暨岑家梧学术研讨会"得到岑家梧先生的长子、中南美术学院教授岑龙的亲自馈赠），等等。

② 岑家梧：《中国艺术论集》"自序"，上海书店出版社1991年版，第5页。

③ 岑家梧：《西南边疆民族艺术研究之意义》，载《岑家梧民族研究文集》，民族出版社1992年版，第74页。

保持着原始的状态。"[①] 他肯定了西南民族艺术的丰富和优美，甚至超过了非、澳、北美洲等地土人的初民艺术，并认为在研究艺术的发生方面，少数民族艺术具有极大的作用，要研究中国古代的工艺及音乐舞蹈，最好是到西南边疆民族地区调查访问，因为在那里，我们可以得到一些"活的资料"。[②]

20 世纪上半叶，中国学者在欧美影响下，在美学思想领域，人们普遍热衷于对艺术起源问题的探讨。在欧洲，19 世纪中叶人们陆续发现大量的欧洲旧石器时代的雕刻、壁画、岩画，通过对美洲、澳洲、非洲等地现存原始民族艺术的研究，艺术起源问题引起了史前考古学家、艺术家、美学家们的兴趣。他们的目光开始从古代哲学家、艺术理论家关于艺术起源的片断论述转向以实证为基础，比较系统地研究艺术的发生和发展。艺术起源学的研究于是日渐兴盛起来。20 世纪初，以实证为基础的艺术起源研究也引起了国内学者的关注，在岑家梧的著作，如《史前艺术史》[③]、《史前史概论》[④] 中，都广泛征引英、美、日等国学者关于美洲、非洲、澳洲及太平洋群岛原住民艺术的研究成果，比较详尽地介绍评述西方史前艺术和近代以土著人艺术为实证的原始艺术研究，是国内艺术起源研究的重要成果。不仅如此，岑家梧还注意到中国少数民族艺术在实证研究方面的意义，他认为对艺术起源的研究，要关注少数民族的艺术，并明确指出，"要研究艺术起源问题，最好就是到我国的西南边

---

① 岑家梧:《西南边疆民族艺术研究之意义》,《岑家梧民族研究文集》，第 74 页。

② 岑家梧:《中国民俗艺术概说》,《岑家梧民族研究文集》，第 197 页。

③ 岑家梧:《史前艺术史》，商务印书馆 1938 年版。

④ 岑家梧:《史前史概论》，商务印书馆 1940 年版。

疆去……西南边疆正蕴育着丰富优美的艺术素材，急待我们去发掘，这对艺术起源问题的研究，将有极大帮助……”[①] 沿着这一思路，岑家梧在进行边疆民族调查时，特别注意民间艺术的收集和整理，他曾说：“少数民族中有原始社会的活榜样，用来解释我国古书中的记载，必有新的意义发现。”[②] 由此得到了不少宝贵的研究资料和体会，写成多篇文章，收录在《中国艺术论集》和《民族研究文集》中。上述著作，启发和开拓着中国学者的视野和研究方法，使人们能够自觉运用中国本土的考古学和人类学资料寻找艺术的活形态，进行原始艺术起源的研究。

在这个意义上，岑家梧充分肯定中国少数民族艺术研究的学术意义和地位，在多篇文章中他都谈到这个问题。在 1944 年写成的《中国民俗艺术概说》[③] 一文中，他在较系统地列举了中国民间的种种艺术类别之后，归纳出对中国民俗艺术研究的意义有三：一是“综上所述，中国民俗艺术，种类颇多，内容之富，可以概见。民俗艺术，均经长期间之传授，而渗入民众生活之深处。今日固已不辨其渊源来历，然传统之力量，已使此种艺术生命，以不期然而然之方式，继续滋长。民间每一神像，每一歌谣，每一工艺品，均为传统精神之精华。吾人苟欲理解传统生活习俗，则当自民俗艺术始。质言之，民俗艺术之研究，可以理解民间生活之钥匙。”显然，这对民间艺术的研究是具有民俗学的意义的，而且这里他所提到的民间艺术是包含着少数民族的艺术的：“我国古代艺术，今日通都大邑，早已失传，而

① 岑家梧：《西南边疆民族艺术研究之意义》，《岑家梧民族研究文集》，第 74 页。

② 江应樑：《忆家梧》，《中南民族大学学报》1985 年第 1 期。

③ 岑家梧：《中国民俗艺术概说》，《岑家梧民族研究文集》，第 197 页。

尚可见于民间者，为例甚多。乡间鼓吹，都人闻之，往往失笑。殊不知其为古乐之唯一遗存。唐代蜡染之法，除苗、瑶外，今日知之者少。……是知民俗艺术为中国传统艺术之遗存。可为研究中国古代艺术之唯一的活的资料。”由此可见，民俗艺术研究有助于还原古代艺术，这是他谈到的第二点。三是“民俗艺术之特色，为一种实用艺术，而构成民众生活之一个方面……盖民俗艺术已深入民众之骨髓，与民众生活凝团而不可分。对此传统艺术，必为人民大众所喜见乐闻。由是可知今后新兴艺术之创造，民族元素，必不可少。此种民族元素，可于民俗艺术中，抽炼提取，集其精华，如此而新兴艺术始能代表吾全民族之血肉生命，始为广大民众所享受。则民俗艺术之研究，又有助于新兴艺术之建立者至明”。阐明民族艺术在艺术研究中是不可或缺的一个重要部分。1947 年，他在《中国边疆艺术之探究》一文中，用四分之一的篇幅阐述“中国边疆艺术研究的意义”，提出“将来的中华艺术，就是除了现代化之外，还要吸收边疆各种艺术的精华。所以我们对于边疆艺术，最好分区调查研究”。民族艺术是中华艺术不可或缺的一个重要部分，对中华艺术的研究要把民族艺术的研究包括在内，有步骤地对中国少数民族艺术进行研究能够推动中国艺术的研究，这样的研究思路，扩大了 20 世纪上半叶中国艺术研究的视野。

2. 少数民族艺术与图腾艺术的关系紧密

艺术起源与图腾制关系密切，民族艺术中有许多图腾崇拜的外显形式。岑家梧的这一观点在国内研究中是比较超前的，他在吸取西方学术理论的同时，进行具有自身特色的研究。西方首先把“图腾”（totem）一词介绍给学术界的是 18 世纪末的英国人约翰·朗格（John Long）。而对图腾主义的研究，则始于



岑家梧《图腾艺术史》

19世纪下半叶。詹姆斯·弗雷泽的《图腾主义》（1887）曾在学术界引起极大的反响。国外关于图腾与艺术起源关系的研究，也就是从弗雷泽的《图腾主义》问世才受到关注。20世纪初，西方的文化人类学理论被介绍到中国，图腾主义研究逐渐受到重视。岑家梧是中国关于图腾与艺术起源关系较早的研究者，这方面最有代表性的就是他在1937年由商务印书馆出版的专著《图腾艺术史》。

岑家梧认为，图腾制是一切民族于采集狩猎经济生产阶段上必然发生的社会体制，在中国也不例外。图腾艺术“无疑是发生于原始狩猎民族的经济生产的基础上的产物，反作用于社会机构上者如同体化、魔术效能等，得赖之以严密其图腾集团的组织”。[①] 在岑家梧看来，图腾崇拜在起源阶段和基本功能方面都应是一种集团式或部族式的原始宗教信仰，因此由图腾制所产生的艺术在早期的文学、装饰、绘画、雕刻、舞蹈、音乐等艺术门类中表现得十分充分，图腾艺术为原始艺术的一部分，诸如在神话中的祖先来源、部落的人体装饰风格、人兽同体的图腾柱、狩猎部族的动物岩画、入社式的舞蹈和巫师作法舞蹈等一切模仿动物姿态的舞蹈，以及模仿动物声音的祭献音乐等艺术形式中，无不体现出原始图腾崇拜的主题和内涵。岑家梧虽然没有深入细致地阐述西南少数民族的状况，但他常常注意到西南少数民族的艺术现象，并以此作为佐证，比如在阐明图腾制的地理分布时，他提到台湾蕃族（高山族旧称）的拜蛇习俗“其源当出自图腾制”[②]，接着说道：“他如中国南部之苗、蛮、瑶、黎等民族，尚多少地保留图腾的遗习。”[③] 又如，在“图腾的装饰”一节中，提到“海南岛的黎民文身，由传说看来，尤可知其系遵守图腾遗习”[④]。讲到北美印第安各部族结发以象征图腾，提到“我国贵州苗族，尚有同样的习俗”[⑤]。

在《图腾艺术史》中，岑家梧首先对民族艺术研究中的某

① 岑家梧：《图腾艺术史》，学林出版社 1986 年版，第 110 页。
② 同上书，第 15 页。
③ 同上。
④ 同上书，第 38 页。
⑤ 同上书，第 40 页。

些理论问题进一步深发，阐明原始宗教和原始艺术之间的关系：作为人类最古老的原始宗教的图腾崇拜强化着原始群体的社会意识；原始艺术则成为表达这种群体社会意识的载体，因而强化着图腾崇拜。图腾崇拜蕴含着原始艺术，原始艺术则包含于原始宗教的统一体中。原始艺术与图腾崇拜相伴生，它们之间相辅相成，互为表里。

其次，他还用了大量的资料，论述图腾与艺术产生之间的关系。如果我们不否认艺术所具有的情感特征，[①] 那么就会发现，图腾崇拜也在某种程度上体现着艺术的本质，图腾崇拜所表现出来的宗教感情，主要是原始人在异己的自然力量压迫下产生的对自然物的依赖感、敬畏感和神秘感。这是原始人的精神寄托，也是原始人的世界观所在。图腾崇拜和原始艺术相伴生的关系使原始艺术和原始宗教用同一种感情去接近自然、理解自然和交流感情，从而使原始艺术实际上成为一种表达原始宗教情感的载体。原始人所创作的舞蹈、音乐、绘画和雕塑等无不染上了原始宗教感情的色彩。岑家梧在这方面的研究对民族艺术研究的理论建设上做出了贡献。

3. 少数民族艺术研究的社会学意义

把民族艺术的研究置于广阔的社会环境中，民族艺术与社会生活之间相互孕育、互动，这是岑家梧研究中的一个重要方面。陈钟凡在为《中国艺术论集》所写的序言中充分肯定了此书的价值："家梧应用社会学的方法，详细分析唐代仕女画、妇女装饰及唐宋花鸟画的发展，与当时社会背景，均有密切的关系；同时又指出中国民间艺术及边疆艺术，都是中国人民社会

---

① 艺术的情感特征论认为，艺术的本质在于表达人的内心情感，它的各种形式充当着情感的载体。

生活的一面，由此说明一切艺术，无不受时代社会的影响。我觉得这是家梧特殊的成就；而且书中各篇，取材丰富，立论精审，于中国艺术史的研究上，贡献尤大。”①

岑家梧论述了诸多社会因素与艺术的关系，提出互动在艺术社会学中的作用，把艺术社会学作为一门学科提出来并加以研究，积极构建艺术社会学的理论体系。从这一角度出发，他自觉运用社会学的方法，对少数民族艺术进行研究。在《图腾艺术史》中，就有很多独到的见解：“一切艺术都是人类社会经济生活的反映，其内容及形式，必然地为生产条件所决定，而艺术之变化发展诸形态，也同样受经济组织之变化发展诸形态所限制。同时，艺术又决不是空虚的，无用的游技，它对其下层的经济机构，还负有反作用的任务。图腾艺术，无疑是发生于原始狩猎民族的经济生产的基础上的产物……”②艺术的起源及艺术的类型和原始初民的社会生活密切相关，对这一问题的研究，不仅得益于他早年的社会学功底，而且还在于他对艺术社会学理论的引进和方法论的运用。

从20年代开始，西方艺术社会学在中国的传播和研究，促进了中国艺术学科的发展。到这个阶段艺术社会学理论和方法在艺术研究领域得到比较成熟的运用，成为中国艺术学的重要一翼，也成为民族艺术研究的一个重要方法。使艺术社会学进一步发展的是格罗塞，1893年他出版的《艺术的起源》一书，给20世纪上半叶的中国学者很大影响。格罗塞即是从研究原始民族的原始艺术着手来推进艺术社会学的发展。格罗塞是一位民俗学家和原始文化的研究学者，他研究狩猎原始民族的艺术

---

① 岑家梧：《中国艺术论集》，“陈序”，上海书店1991年版。

② 岑家梧：《图腾艺术史》，第110页。

后，认为决定艺术的根本原因不是气候和“思想的状态”，而是经济或“经济组织”。俄国的普列汉诺夫和霍升斯坦因，在艺术社会学的研究中亦做出了贡献；苏联艺术理论家弗理契的《艺术社会学》专著，建立起艺术社会学理论体系。20世纪三四十年代，国内出版了包括上述著述在内的不少有关艺术社会学的译著和编著，其他还有如丹纳的《艺术哲学》由沈起予、傅雷译成不同版本出版，徐蔚南还根据丹纳的《艺术哲学》一书的材料编写成《艺术哲学ABC》于1929年由世界书局出版；胡秋原编写了一本《唯物史观艺术论——普列汉诺夫及其艺术理论》于1932年由神州国光社出版，对普列汉诺夫的生平及他的艺术观和美学观进行了介绍，此外法国居友著《从社会学见地来看艺术》由王任叔译，大江书铺1933年出版，等等。这些书籍的出版，使得艺术社会学在中国40年代得以很快发生影响。艺术社会学的有关思想得到国内学界的极大认可。这个时期，中国学者开始构建艺术社会学的理论体系，岑家梧在这方面做出了突出贡献。他从学科地位方面，对艺术社会学进行了比较系统的阐述。1943年底他写成《论艺术社会学》一文，对艺术社会学作了较为系统的概述：“所谓艺术社会学，乃应用社会学的科学方法，以艺术为社会现象的一种，探讨其发生、发展，与社会各现象间的因果关系。”① 这是当时研究艺术社会学的一篇重要论文。虽然这篇论文基本论述的都是西方美学家的思想，但是它为具体的少数民族艺术研究奠定了理论基础。

在介绍了艺术社会学发展的历史之后，岑家梧在文中对艺术社会学的研究内容进行了概括，包括五个方面，其一为艺术

① 岑家梧：《中国艺术论集》，第142页。

起源问题，艺术社会学认为艺术发生的动机为着社会的需要，以社会功能代替本能冲动来说明艺术的起源；其二为艺术的本质问题，艺术研究应从社会生活来考察艺术的本质；其三为艺术的进化问题，即认为艺术的进化是随着社会的进化而进化的；其四为艺术进化的阶段问题，认为艺术的演进是经过巫术的、宗教的、政治教育的及娱乐的四大阶段；其五是艺术天才问题，艺术社会学者反对把天才看成是纯天赋的产物，认为天才不过是社会的产物而已。岑家梧对艺术社会学的内容进行概括和评述，基本上肯定了艺术社会学的这些观点。在此基础上，艺术社会学的研究方法对岑家梧的研究发生了影响，他强调中国民间艺术及边疆艺术，都是中国人民社会生活的一面，由此说明一切艺术无不受时代社会的影响。实际上，从表现时代精神这点上说，少数民族的民间艺术是非常适合从艺术社会学的角度来探寻的。比如在《西南民族的身体装饰》一文中，在介绍服饰艺术一节时，在详细地介绍了衣服的起源及彝、苗、瑶的衣饰之后，提出这样的观点："任何民族，妇女的衣饰都较男子的为繁缛，我们要研究各民族的衣服艺术，除了妇女的衣饰外，其他就难以找到，西南民族中，连文化水平较低的黎族，妇女的衣饰也很考究……"① 接着分析了妇女的装饰比男子华丽的社会原因："社会的因素很多，如贵州苗妇的衣饰是因为：1）易于婚配。苗民在婚丧喜庆时，无异是男女社交的好机会。如没有新衣，不易引起男性的注目，因之难于出嫁。2）表示富有。苗民遇有集会，必定要为其女借衣服，以便届时夸其富有。3）重视事主。在集会时，苗民不穿新衣或花衣，不足以表示敬意。

① 岑家梧：《西南民族的身体装饰》，《岑家梧民族研究文集》，第39页。

因之，苗妇的衣服，在西南民族中，是最有艺术意味的，尤以花苗为甚……”这篇文章从社会学的角度，对服饰艺术进行分析研究，从而说明艺术形式背后的社会意蕴。在理论和方法上都进行了突破。岑家梧提出的独到见解，使民族艺术研究在学术的规范化方面迈出了巨大的一步。

4. 少数民族艺术研究方法的本土化实践

由上述思想出发，岑家梧自觉运用西方学术研究的方法，并结合中国的实际情况，进行民族艺术的研究。这首先表现在历史文献研究和田野调查相结合的研究方法。西方的民族学和人类学家进行民族学和人类学研究时，最主要的方法就是实地调查研究。对艺术的民族学、人类学研究也是如此，他们很少涉及历史文献，甚至有些人的学术生涯与历史文献完全无缘，这似乎已成了博厄斯和马林诺夫斯基以来的传统研究风格。这种研究风格对博厄斯和马林诺夫斯基时代来说是可以理解的，也是可行的。因为他们研究的民族如印第安人、爱斯基摩人、澳大利亚人、美拉尼西亚人等，基本上都是尚无文字的民族，因而基本没有什么历史文献可供研究。即使在其他有文字民族的历史文献中有那么一点记载，也是一鳞半爪，或者模棱两可，很难作为研究的重要依据。因此，他们就只能靠实地调查来确定所研究民族的情况。而我国自古以来就有极其丰富的历史文献资料，在这些历史文献中，记载国内各民族和许多国外民族情况的历史文献资料也相当丰富。在被称为正史的二十五史中，除《陈书》、《北齐书》之外，都有关于民族情况的专门记载，对民族艺术的记载也是一个重要的方面。此外，许多野史、地方志、族谱家传、笔记、小说、文集等也有许多有关民族情况的记载。另外，我国还有相当多的专门以国内外各民族为主要

记载对象的历史文献资料，如《西域风土记》、《华阳国志》、《佛国记》、《大唐西域记》、《蛮书》、《南海寄归传》、《岭外代答》、《诸蕃志》、《蒙挞备录》、《溪蛮丛笑》、《西洋番国志》、《滇记》、《黔记》、《番社采风图考》，等等，这些丰富的历史文献资料，都或多或少地涉及民族艺术的内容。岑家梧的研究，受中国传统治学方法的影响，对文史功底较为重视，他大量运用中国古代民族志资料，充分注意到民族艺术研究的本土化，认识到我国的民族研究与西方的一个重要区别，就是我们的研究必须把实地调查研究与历史文献研究紧密结合起来。没有照抄照搬西方民族学和人类学那种单纯搞实地调查的传统研究风格，而是采取实地调查研究与历史文献资料研究相结合的这种适合我国国情的研究方法。如《西南民族之舞乐》一文在研究舞蹈时认为："跳舞在初民社会里，是男女青年社交活动的主要形式之一。西南民族的跳舞集会，正是青年们择偶的时节。""至于丧葬时，亦有举行跳舞的。"① 接着，援引古籍证明以上的两个观点。在引用别人的调查材料，描述了六种西南民族跳舞艺术的形制之后，第七种为作者调查所得："西南民族的群舞中，动作最单纯的莫过海南岛的黎族。他们盛行一种'夹足舞'，即六人坐于地上，分三人为一组，两组对面而坐。取竹竿六枝，各人握杆一端。舞时此六人先高举竹竿向地上敲二次，次各将左右手的竹杆合撞一次，再拉开对撞他人手中的竹竿，以之为拍子。复使二人跳入竹竿拉开时的空隙之中。二杆合拢时，舞者迅速提足跳入另一空隙之中，双足左右跳跃，双手稍稍向上提举，如是反复动作。这恐怕是体操舞的最简单的形式

① 岑家梧:《岑家梧民族研究文集》，第 78 页。

了。”这种客观、细致的描述在当时是很难得的。又如在《图腾艺术史》中，“图腾的文学”一节在研究了澳洲图腾民族、印第安人、北美、非洲之后，便援引中国的古籍，如《后汉书·南蛮传》、《后汉书·西南夷传》、《后汉书·东夷传》等说明中国古籍中存在的图腾文学。在岑家梧的十多篇论及西南少数民族艺术的论文中，他都大量援引古籍和自己的调查作对比，以此得出具有说服力的论点，他引用的古籍很多，如《隋书》、《魏书》、《后汉书》、杜佑《通典》、《云南通志》、《黔书》、《湖南通志》、《黔南识异》、《贵州安顺府志》、《南越笔记》、《岭外代答》，等等。这种历史文献研究、二手调查资料的研究及个人调查研究三者结合的研究方法，使我国的民族学和人类学的艺术研究体现出与众不同的特色。

岑家梧特别善于批判地吸取欧美的思想和方法，并将它们进行本土化，运用本土的人类学及民族学资料进行原始艺术研究，建构本土的民族艺术理论。由于长期探索，岑家梧在民族艺术研究的理论和实践方面都有不少突破，1944 年岑家梧在《中国民俗艺术概说》一文中，提出艺术民俗学的概念，阐明了艺术民俗学的研究对象、研究范围以及研究中国民俗艺术的意义。他认为中国自史前时代至今，其间境内各族文化，经过悠久的历史融合作用，形成今日的民间艺术，内容非常丰富。在论及中国少数民族艺术的分类时，他把民间艺术分为六个大类。①工艺。其中包括织绣，包括织锦、刺绣及印花；漆器；陶、瓷；铜、玉；竹刻、象牙刻；玩具，包括假面及纸牌等博具；货币，侧重于压岁钱及花钱等。②绘画。包括庙祠壁画、神像、符咒、纸扎。③建筑。包括神社、庙祠，第宅，坟墓。④雕塑。包括神像及屋宇装饰。⑤舞乐。包括道巫祭舞、百戏、傩舞及

各种民间戏剧、音乐等。⑥歌谣。包括劳动歌、叫卖歌、哭词、情歌、童谣等。这种划分，建构起中国少数民族艺术的基本类别，某种程度上理清了中国少数民族艺术的脉络，为后学者奠定了一定的基础。

在20世纪上半叶的中国少数民族艺术研究中，正是有了岑家梧先生这样的老一辈学者的倡导及实践，民族艺术研究得以不断发展。

五　本时期主要研究成果

抗日战争时期，民族主义意识空前强化，文化“民族化”或“中国化”的认识与实践也更为明确、更趋自觉。在艺术研究领域，“民族形式”问题引起广泛讨论，出现了许多既具有现代意识，又具有浓郁民族风格的作品；随着一些新兴的社会科学如社会学等提出的“中国化体系”的建设目标，民族艺术研究也取得了可喜收获。抗战时期民族艺术研究活跃，产生了比前期更加丰富的成果，具体表现在：

1. 记录下大量的少数民族艺术资料，为后人的研究提供了大量的参考，其中有游记形式的，有民族学调查形式的。比较有代表性的如朱少逸的《拉萨见闻记》一书。朱少逸曾经担任蒙藏委员会科长，办理藏区事务，民国二十八年（1939）该会吴忠信委员长入藏主持西藏第十四世达赖的坐床大典，朱少逸随同前往，于同年6月由战时首都出发取道西康沿大雪山入藏，留驻拉萨半年，于1940年6月又去后藏之扎什伦布寺布施，事毕，取道印缅循滇缅公路返国，往返旅途及留藏的时间约有一

年多。朱少逸在拉萨时，一方面因为和藏方的政教领袖、贵族世家，以及僧侣俗民交往较多；另一方面，他对所到之处都细心观察，加上他精湛的学识修养和从事边政的一些经验，得以对于西藏社会习尚政教组织，有较深刻的认识，所以这本书的内容记载真实，分析精允，不只是作者西游三宝圣地风光的旅行杂记，同时也是西藏社会宗教、政治、经济一些问题的实际调查报告。在第三章里，对于拉萨过藏历新年，有很详尽的描写。1940 年 2 月 7 日为藏历土兔年的除夕，布达拉宫内有盛大的跳舞活动，这是一种纯西藏式的土风舞，代表着一个民族的艺术，演员全由布达拉宫内的喇嘛扮演成各种神鬼之态，作种种舞蹈，意在驱除恶魔，使岁收丰稔，示吉祥之兆，拉萨百官与僧民皆可自由往观舞会，是拉萨新年中的盛举。接着记述了从元旦到十五的种种活动，藏历十五日各世家贵族们出资在大昭寺点放“酥油灯”表示庆祝，这是一座高有十多丈的木架，内分层次类似塔形的建筑，于每一层内置火灯十盏，缀以油面制成的人物，鸟兽龙蛇等精巧作物，于夜晚大放光明，美妙之至，藏人在这天晚上不论官民僧侣，游观者彻夜不绝，作者于观后惊佩藏人的精巧技艺：“谁能否认住在西藏高原的民族没有艺术天才！”

王文汉在《青海蒙藏民之宗教信仰》[①] 一文中介绍西宁最大的喇嘛寺塔尔寺，罗列了塔尔寺一年的五次会景，最为有趣的是他对正月十五的寺内的跳神和酥油花所做的详细介绍。跳神：“最初为四小孩（约十岁左右）手持藏香一捆，戴骷髅面具，舞罢陆续入内。次有六大人出戴面具，作徒手舞，舞毕即散布场

---

① 王文汉：《青海蒙藏民之宗教信仰》，载《边疆通讯》1947 年第 4 卷第 12 期。

周；第三次又有六中年人出场，内三人戴牛形面具，三人戴鹿形面具，各持一棒于场内，作走兽舞，舞毕入内；第四次又有四小孩出戴面具，身着锦衣，腿着有褶叠之裤，手及足皆有布套，手指及足趾均呈尖形，此四人在场，略跳一刻，斯时有一人出携一毯铺于地上，继有人捧一盘，内陈面制骷髅一，约尺许，至场中，将盘放于毯上即去，于是四小孩即来盘侧作舞；第五次有六人自内出，一大人，五小孩，戴人面具，场侧并为之设一座，似近于参观之流，徐步入场，端坐座上，五小孩则随侍于其两旁；第六次先出一大人，托执锤，所戴面具，宛如猪八戒，身着彩衣，即出，喇嘛纷献哈达，蒙藏同胞竟有向之磕长头者，经探询，始悉渠即‘羌葛’，此人既出以后，陆续又有二十四大人自内出，服饰面具各殊，衣上均悬哈达，但不如‘羌葛’之繁多，手中各持法器，并各有哈达、彩旗一柄，第三次入场之六人（即戴牛及鹿之面者）亦尾随此二十四人之后，再行出场，于是一群人绕场环舞，未几，本次最初出场之一人（即‘羌葛’）便至场内舞，并以刀怒斩第四次所捧出之骷髅（据一般人讲该骷髅即是剿平罗卜藏丹津之年羹尧，因年曾斩附近喇嘛多人，渠等深恶之，藉此泄愤，俗称此节目为斩年，又有人称该骷髅系泛指一般毁法者，非仅年氏）。斩讫，又出三戴面具之人入场内舞，舞约一刻，即加入大队内，绕场而舞，仍以‘羌葛’为领导，绕场徐舞约半小时之久，当‘羌葛’将入内时，并有音乐队接待，跳神人走毕，而法台赛多佛亦即离座径赴该噶哇。”从中可见作者在藏族地区参观仪式时，观察民族艺术事象时的细致，在描述时的精微。其记载中包含了至今尤为珍贵的资料。

对酥油花的记载也有异曲同工之妙：“五次会景，以正月十

五日最为闹热，在平时即有一两万之观众，二十五年春，以班禅大师驻锡该寺，观众竟达三四万人，最大原因，为该次会景，除跳神外，并有酥油花之陈列，据云，该寺之酥油花极负盛名，虽西藏三大寺亦能与之媲美，其艺术之生动，固不减于巴黎蜡人馆……”酥油花的艺术价值可与巴黎蜡人馆中的艺术品相媲美。接着作者作了精微的描述：“（酥油花）繁简悬殊，简单者，仅塑佛像一尊，繁复者非但佛像众多，即法器以及飞禽走兽、花草树木，亦复不少。此种酥油作品，多系采取佛教中之神话故事，内有数处，预言［香巴拉］兵与［拉］作战之情形者，不仅人马杂沓，刀枪往还，且有飞机大炮之陈列，其作品之生动，诚非笔墨所能形容，据曾至藏地者言，塔尔寺酥油灯，为各喇嘛寺之冠，虽佛教重心之拉萨三大寺，亦望尘莫及，凡至该寺参观者，无不赞赏，于此可以推知其艺术价值之一般，最可惜者，为不能长期阅览……”这样细致深入的描写为后人留下了宝贵的资料。

大量的采风式的调查，也为后来的民族艺术研究积累了丰富的资料。如弓也长的《宁属夷族鸟瞰》①，比较详细地记述了宁属夷族，其“生活”一节中有“衣物”，其中包括头饰、衣服、手饰、鞋袜等；“居住”一节中有“房屋”；“娱乐”下有口琴、越琴、短箫、葫芦笙、跳锅桩等的记录。又如边理庭的《四川的西北角》②，在“社会状况”一节中论及羌族的服饰、建筑。再如刘远东到倮黑山实地考察，写成《倮黑杂记》③，记

① 弓也长：《宁属夷族鸟瞰》，载《康导月刊》1942年第4卷第4期。

② 边理庭：《四川的西北角》，载《蒙藏月报》1941年第13卷第11—12期。

③ 刘远东：《倮黑杂记》，载《边疆通讯》1944年第2卷第1期。

述了倮黑的歌曲和舞蹈，认为倮黑的曲子具有自己的特色，表现出他们的贫穷、苦恼和企盼着自由幸福的热烈感情。“倮黑的曲子，在唱的环境上就有很多种。一种是在山野里为男女对唱用的，一种是朝贺宫廷用的，另外一种是舞蹈时唱的，三种的曲调都差不多，而配上去的歌调就很多，互相不同各有各的特色。”接着考察他们的乐器。乐器最重要的是六笙，用葫芦及细竹管构成。竹管有细孔，各音阶不同，用口吹奏的。曲调与唱的完全不同。差不多可称为是特殊的六笙曲，此外有与季节相关的一种乐器，是用绿色的稻秆制成的，制法很特别精巧，吹奏的曲调也是专用的，但他们能在苦中寻乐，安慰他们自己，这就是他们习惯上的自由恋爱和舞蹈。最后说明舞蹈的时间必须是，一、在元旦新年时期；二、结婚时；三、特殊节日及朝贺大官时，大约前两种由男女混合舞蹈，而后一种仅限于男性，与舞蹈必须配合的有六笙及歌唱。舞蹈时，除吹六笙者之外，男男女女均相握手成一圆圈，而旋转歌舞，最后附上一支歌。

2. 辑录了一批少数民族民歌。在20世纪上半叶，有个别音乐家到少数民族地区去搜集整理少数民族的传统音乐作品。在这方面成绩比较突出的是王洛宾和王云阶。王洛宾先生1938年在兰州从一个过路的维吾尔族汽车司机那里，记录了吐鲁番民歌《达坂城》，此后，他曾深入甘肃、青海等地的少数民族地区搜集、整理了维吾尔族民歌《阿拉木汗》、《半个月亮爬上来》、《青春舞曲》、《曲曼地》，哈萨克民歌《黄昏里的炊烟》、《暮色苍茫》，乌孜别克族民歌《掀起你的盖头来》等。他还根据哈萨克民歌《洁白的前额》改编了《在那遥远的地方》等歌曲。这些少数民族民歌和根据少数民族民歌改编的歌曲后来流行全国，

被人视为中国民歌的代表作。[1] 王云阶先生在抗日战争时期曾在青海教书，在工作之余，记录了流行在当地少数民族和汉族中的“少年”。他不仅记录了许多首“少年”的曲调和歌词，而且对其中一些民歌产生的时代背景、有关传说作了说明，为方言词汇注音并注明词意，记录了歌唱时的情绪、唱法的特点、曲调的性格等。五十多年前，能这样仔细地记录民歌，是非常难能可贵的。他所记录的民歌，都发表在 1943 年《青海民国日报》的“乐艺”音乐副刊上，后来整理成册，1957 年在上海出版。[2]

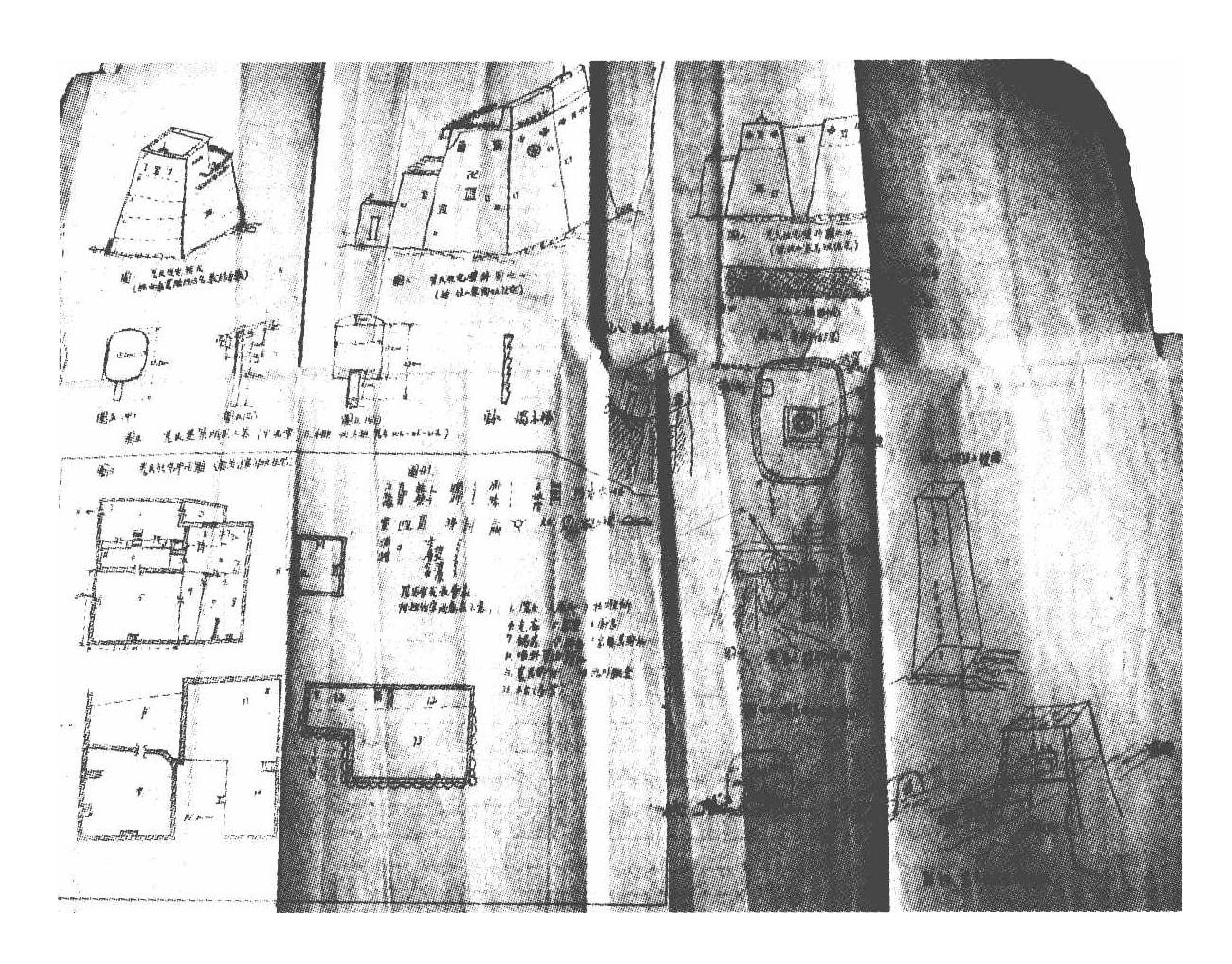
除了上述民族艺术专业人士的收集之外，大量的民族学、民俗学家也收录、研究了少数民族歌谣。如陈国钧收集并录译了《贵州苗夷歌谣》。这部歌谣集，最初在 1942 年由贵阳文通书局出版，后列为国立北京大学中国民俗学会《民俗丛书》专号二民族篇第四卷。其中共有苗夷歌谣 1000 首。所谓苗夷，实为贵州苗族的不同支系以及仲家、水家和侗家。统计该集歌谣，黑苗 178 首、花苗 39 首、青苗 36 首、白苗 16 首、红苗 3 首、生苗 12 首、花衣苗 4 首、水西苗 25 首、仲家 656 首、侗家 26 首、水家 5 首。作为那个年代有关少数民族的歌谣集，其规模应该列于全国前位了。这些歌谣成为研究社会学和民俗学的重要参考资料。当时，张少微曾为之作序，指出苗夷自古缺乏可靠文献，因此欲言其社会文化，必须以贵州为中心，更需以歌谣为首要。虽然这部歌谣集没有附带曲谱记录，但是它包含了

---

① 杜亚雄：《在兄弟民族中生根开花的作曲家——王洛宾》，《人民音乐》1983 年第 2 期。

② 王云阶：《山丹花》，上海音乐出版社 1957 年版。

许多音乐文化方面的信息。包括歌唱的普遍性、歌唱的方式与场合描写等等。



章松涛《羌民的建筑》

相关的歌谣集，还有1940年陈志良所编《广西特种民族歌谣》，收入歌谣3000首，为“说月月刊丛书”第十种，广西桂林中央银行分行1942年印行；刘家驹译注并作序的《康藏滇边歌谣》，1948年出版；王铭琛辑译的《康藏情歌》[①]，“本文译者旅康至久，辑译康藏情歌有数百首之多”，分七期刊载，每首民歌后有一定的解释。可以说，抗战时期的民俗学调查，为中国少数民族艺术研究积累了丰富的资料。其他还有李元福的《康

① 王铭琛辑译：《康藏情歌》，载《康导月刊》1943年第5卷第1—12期。

南沿边十七族》[1]，介绍了十七族的名称、居住情况以及服饰；王成圣的《倮倮的婚姻制度》[2]："当春情萌动的时候，常在山林原野的大自然中，彼此唱歌相问答，相互爱慕，先由相识而至情投意合。"王成圣《倮㑩的神权思想》[3] 记录了倮㑩在禳解秧祸时有唱、跳。与五四时期歌谣运动时搜集民歌不同的，是这个时期的民歌搜集注意记谱。

3. 过去鲜为涉及的民族艺术门类，在这个阶段也得到了关注。建筑艺术是在民族艺术研究之初较少受到关注的一个门类，这个时期得到细致深入的研究，学者们利用绘画、摄影等方式，详细记录、说明少数民族的建筑艺术。较有代表性的，如张镜秋文《墨江水癸的布都人》[4] 对"土堑房"的记录："'土堑房'为平顶的立体式房屋，和最现代化的新式建筑一样，从外表观之，只见四周用土基砌墙，一二丈高，墙头平铺一排密结的圆筒木枕，木枕上面又并铺上一层土基，四周叠高两层土基作为遮盖，土基上层铺河沙和泥土混合物一层，天雨落在上面，雨水也不会浸渍下来，这屋顶的一块平地，可以晒谷，可以打谷，可以纳暖，乘凉休息，谈心游戏……这是最经济而适用且美观的一种屋式，我们从墨江县城里走了出来，许许多多的村寨，都是这种土坯房，整齐新颖，增人美感，墨江有'土堑街'，也

---

① 李元福：《康南沿边十七族》，载《边疆通讯》1945 年第 3 卷第 9 期。

② 王成圣：《倮倮的婚姻制度》，载《边疆通讯》1945 年第 3 卷第 8 期。

③ 王成圣：《倮㑩的神权思想》，载《边疆通讯》1947 年第 4 卷第 3 期。

④ 张镜秋：《墨江水癸的布都人》，载《边疆通讯》1943 年第 1 卷第 12 期。

便是土堑房的聚集地。”又如，章松涛著《羌民的建筑》[①]，对羌民的建筑结构配以绘画进行研究。戴裔煊 1947 年出版的《干栏——西南中国原始住宅的研究》一书，运用文化历史学派的文化圈理论对干栏进行分析，至今仍不失学术价值。

4. 民间艺术家根据抗战需要，自发编排了很多少数民族舞蹈。在整个社会的“文艺大众化”的指导方针下，除了上述成果外，三四十年代舞蹈编创的音乐有不少即来源于民间。配合战争的需要，艺术家们积极改编艺术形式，在西南，少数民族舞蹈作品被改编成“边疆舞”。在改编和创作方面，戴爱莲做出了重大贡献。著名归侨舞蹈家戴爱莲，1916 年出生在西印度群岛的特立尼达岛，祖籍广东新会。12 岁考入当地白人办的舞蹈班，14 岁进入英国著名舞蹈家安东·道林芭蕾舞蹈室和玛利·兰伯特芭蕾舞蹈学校学习。她是中国近现代史上最早接受正规芭蕾教育的第一人。1940 年戴爱莲学成回国，在重庆等地创作演出了一系列舞蹈作品，主要有《警醒》、《东江》、《思乡曲》、《游击队的故事》、《卖》、《空袭》、《森林女神》、《朱大嫂送鸡蛋》等，在社会上引起了很大反响。戴爱莲是在中国近现代舞蹈史上较早地将丰富多彩的民族民间舞蹈加工成舞台艺术的大师。在重庆期间，她曾多次深入到西南少数民族地区，向当地民间艺人学习舞蹈，并进行加工整理，取得了巨大的收获。40 年代，舞蹈家戴爱莲以民间音乐为构思依据，创作了《巴安弦子》、《新疆舞曲》等舞蹈作品。1946 年在重庆首次举行的“边疆音乐舞蹈大会”上，戴爱莲创作并表演的十余个具有浓郁民族风格的舞蹈，引起了很大的轰动。连续十余场的演出，观众

---

① 章松涛：《羌民的建筑》，载《边疆研究通讯》1942 年第 1 卷第 5—6 期。

场场爆满。她在大会特刊上阐明其意义："我们举办边疆音乐舞蹈大会，希望能藉此促请国人注意边疆艺术，以为国家民族创造活力。"[①] 戴爱莲以她那充满青春活力的轻快舞步、热烈豪放的感情、婀娜的舞姿打动了无数观众。在此后的三年内，她所开创的"边疆舞蹈"迅速风靡全国，许多青年人纷纷加入了跳"边疆舞"的行列中。一时间，"边疆舞"成了校园街头表达人们欢庆之情的重要形式。

1946 年夏，西南联大组织六十多人的采风团到圭山、西山（当时属路南县）采风，组织"圭山彝族舞蹈队"到昆明演出。经舞蹈家梁伦改编，"阿细跳月"首次进入城市就引起轰动，闻一多、费孝通、楚图南等文艺界著名人士予以高度赞扬。闻一多先生说道："彝族歌舞是有血、有肉、有骨头的真正的艺术，从这些艺术形象中看到了这个民族的无限丰富的生命力。"[②]

这样的文化背景，直接催生了新中国成立初的一些优秀作品，如在 1950、1953 和 1954 年连续举办的"民族民间舞蹈大汇演"及"全国民间音乐舞蹈汇演"中，展示了祖国丰富灿烂的民族舞乐，奉献出一批充满创造力和艺术活力的歌舞作品。这些作品的舞蹈、音乐素材多来自于民间，散发着浓郁的乡土气息。如优秀的少数民族歌舞作品有贵州苗族的《芦笙舞》，云南彝族的《阿细跳月》，朝鲜族的《农乐舞》、《扇舞》，及黎族的《打盅盘》等。作为歌舞作品重要组成部分的舞蹈音乐，也不乏优秀之作。如刘铁山根据云南、贵州等地的瑶族民间音乐

---

① 纪兰慰、邱久荣：《中国少数民族舞蹈史》，第 404 页。

② 转引自普丽春《彝族舞蹈"阿细跳月"的文化特征浅析》，载《思想战线》2001 年第 2 期。

创作的《瑶族长鼓舞》，乔谷、刘炽在陕甘民歌音调基础上创作的《荷花灯》，程云吸收彝族“跳月”民歌音调改编的《阿细跳月》，吕冰以广泛流传于青海、甘肃的传统小调和“花儿”为素材，创编的舞蹈音乐《花儿与少年》，彦克、周方以红军歌曲和民间音乐为素材创作的舞蹈音乐《艰苦岁月》，及罗念一吸收藏族歌舞音乐创作的《洗衣歌》等。这些在群众中产生深远影响的作品，充分反映了这一时期少数民族歌舞音乐创作的繁荣。

六　本时期民族艺术研究的主要特点

这个阶段，伴随着中华民族复兴的历史进程，一场空前的民族文化振兴运动得以开启并取得辉煌成就。一种文化“民族化”或“中国化”的思想和实践不断得到发展。在民族救亡的文化宣传上，很多学者自觉地将自己的科研活动同挽救和振兴民族的神圣事业结合起来，充满着一种强烈的紧迫意识和使命感。这种文化自觉，是中西文化交流达到一定历史阶段的产物，它成为民族主义精神在抗战时期民族艺术研究领域的一个突出表现和特点：

1. 政治局势的变化，使处于边缘的少数民族艺术受到前所未有的关注。在抗战以前，西南和西北地区的民族学研究还较为薄弱，抗战开始后才得到发展。“九一八”事变之后及抗战之际，大学和研究机构南迁，专家学者在此过程中注意收集沿途各地的民间文艺，辑录了许多资料，为后来到民族地区进行搜集研究打下了基础。如前所述刘兆吉编的《西南采风录》，是由西南联合大学师生南下时所采集的湘、黔、滇民间

歌谣结集而成的。还有一些学者致力于金沙江边情歌的搜集与翻译，如薛汕编《金沙江上的情歌》，由上海春草社1947年6月出版，其中包括李霖灿在内的七人所搜集的情歌。李霖灿先生在采集金沙江情歌时，除了登录外，还采取以歌引歌的方法，并以学唱、录音记录的方式，使其保存了“活生生”的形态。还有刘家驹编译的《康藏滇边歌谣集》，收有云南边远地区少数民族歌谣数百首。此外，一些游记或札记，如罗莘田先生的《苍洱之间》、姚荷生先生的《水摆夷风土记》等，不乏对少数民族艺术的反映。

40年代战乱频仍，但与民族艺术相关的民俗学的调查与研究仍有新的发展。战争使知识分子更近民众，在延安、昆明等不少地方，都有一些新的民间文艺、民俗调查研究的成果出现。如周扬、萧三、艾青等的《民间艺术和艺人》，吕骥、冼星海等的《民间音乐论文集》，司马文森的《秧歌剧与花灯》，顾也文的《秧歌与腰鼓》，闻一多的《伏羲考》，陈序经的《疍民的研究》，陈志良的《新疆的民族与礼俗》，凌纯声、芮逸夫的《湘西苗族调查报告》，马学良的《宣威锣族白夷的丧葬制度》，等等，在这些民俗学的调查成果中都涉及民族艺术的研究。又如，1940年秋，中山大学从云南澄江迁回粤北，对乳源傜山进行考察，杨成志《粤北乳源傜人调查报告》[①]的“考察导言”说：“在出发以前我们决定了研究上的分配工作，如梁君担任巫术宗教，王君担任社会经济，顾君担任技术绘画……”

2. 产生了专门的以少数民族艺术为对象的田野调查报告，民族艺术研究得到一定的理论提升。顾铁符《乳源傜民的刺绣

① 杨成志：《粤北乳源傜人调查报告》、《粤北乳源傜人考察导言》，载《民俗》1943年第2卷第1—2期。

图案》[1]，对构成整幅图案的基本花纹，作了详尽分析。作者认为刺绣的作用是装饰，这种装饰本身包含着装饰和手工艺两种因素在里面，所以刺绣的花纹不同于原始绘身、文身的花纹，在研究时应该“尽量用手工艺装潢的看法来看他”。对其刺绣的图案、颜色做了详细描述，并利用文化人类学的方法进行分析，对格罗塞《艺术的起源》中的某些观点做了印证说明，并对其某些观点产生质疑和加以补充。最后说明，这些“粗拙的图案，单把他们作为艺术品看，固然可以。若是要推而广之，则他们的历史，经济，家族，生活诸方面，可说都有多少形迹留在里面，并且这种资料的真实性并不是汉人的主观底文献所可与比拟的”。这篇文章，可以称得上是本时期民族艺术研究方面的一篇比较完善的科学论文。又如，阮镜清的《原始画之心理》[2]，对原始民族或现在未开化人的绘画进行研究。全文从原始画的对象、原始画的样式、原始画与儿童画之比较等方面进行研究，在原始绘画理论方面表现出一定的深度，可惜其材料基本上用的都是西方民族的。

3. 自觉地推进研究规范化。在研究过程中，不少学者自觉地运用30年代形成的民族艺术理论对中国少数民族艺术进行调查研究。如徐益棠的《雷波小凉山倮族调查》[3] 即明显受到林惠祥《文化人类学》中“原始艺术”一章的影响，从整体框架到个案研究莫不如此，他在记述了倮族艺术的各门类之后，把自己的调查与林的记述作对比，“惟林惠祥氏曾述及倮族铜手环上

① 顾铁符：《乳源傜民的刺绣图案》，载《民俗》1943年第2卷第1—2期。

② 阮镜清：《原始画之心理》，载《民俗》1943年第2卷第1—2期。

③ 徐益棠：《雷波小凉山倮族调查》，载《西南边疆》1941年第13期。

之鸟形刻纹，此次未曾发现”。

4. 很多刊物都关注少数民族艺术的研究。这个阶段虽然没有专门的民族艺术类的刊物出现，但是很多刊物都关注民族艺术的研究，如：1940 年第 10 期《西南边疆》提出征稿范围："本刊征求关于西南边疆之文字与图书，内容包括下列各项之调查与研究（共五项）"：其中（甲）项的第二部分即为"宗教与艺术。"又如《边疆研究通讯》1942 年第 1 卷第 1 期"征稿条例"："本刊以研究中国边疆民族文化边疆社会问题为范围，兹分类如下：其中乙、'民族文化'中，艺术类包括绘画、织绣、音乐、歌舞、戏剧、雕刻等。"还有的刊物对民族艺术研究中的规范化作出明确规定。《新西北月刊》在 1941 年第 3 卷第 5—6 期，编者的《弁言——关于西北的民间文艺》中指出，搜集民歌的目的是为了避免日后被湮没，并说明具体的记录方法："先记其歌谱，次记其歌词，三记其乐器，四记其动作（若非单纯之歌唱，请叙述其舞蹈或其他动作之形式，能绘画说明者更佳），五记其装备（若略具小歌剧形式者，说明舞台之装置，道具之配备），六记其流行（种族、地区、节期等），七记其演革（曲调名称内容之演变，以及两种异质互相接触后之嬗变）。"明确指出搜集民歌的作用：一可作文艺的参考资料，民歌的率真、清新的格调，措词表情的技巧都是可借鉴的。二可作民俗的资料，研究社会的风俗、文化水准。三可作教育的参考、乡土的材料和宣传的工具。当然也充分看到研究中的困难，比如记谱，往往是会记的不会唱，会唱的不会记；又如记词，对于少数民族的语言懂的人很少，借助绘画、电影、照片等只能把乐器、舞蹈、装饰记下。

总之，这个时期的研究带上鲜明的与战争相关的时代色彩。

民族艺术的研究者们注意在政治上宣传唤起民众，实力上结合民众，利用一切的形式动员民众。既吸取民间的滋养，又以民族艺术作为“斗争的锐利武器”。让民族艺术的研究配合着整个政治和社会基础，希望中国伟大民族能够强盛。民族艺术研究中始终贯穿着救亡图存、救亡图强的时代主题。

第五章

20世纪上半叶中国少数民族艺术研究的特点及问题

20世纪上半叶的民族艺术研究，在半个世纪的发展历程中，经历了萌发、成长到相对壮大的过程。它以探索中国少数民族艺术现象的理论、特质及价值为己任，在20世纪上半叶伴随着中国现代化的进展而兴盛。在这一特定的大背景之下，中国少数民族艺术研究不可避免地带上鲜明的时代性。由于20世纪上半叶的民族艺术研究更多的是借鉴西方文化人类学、艺术学、民俗学的诸多理论方法，因而这一时期的民族艺术研究呈现出多学科参与的特点。同时，20世纪上半叶的民族艺术研究尽管在学术上取得了一定成绩，但整体说来，并不理想。本节在历史总结的基础上，对中国少数民族艺术研究的发展前景试作一展望。

一　20 世纪上半叶民族艺术研究的总体特征

从中国近现代社会思潮的轨迹可以发现，20 世纪上半叶的中国少数民族艺术研究伴随着救亡图存的民族主义旋律，20 世纪上半叶中国社会的意识形态始终围绕着振兴中华这个问题，从洋务运动的“师夷之长技以制夷”到引进西方意识形态，从资产阶级革命的维新运动，到辛亥革命的资产阶级革命再到新文化运动，都昭示着中国人对强国之路的不息探求。在这个时期，一方面是中国沦为“半封建半殖民地社会”，并进而纳入世界资本主义经济、政治秩序中去；另一方面则是中国人民主动救亡图强，追求国家现代化、工业化的努力。后一种力量作为意识形态的认识和选择主体，对社会变迁发挥着直接的作用。20 世纪上半叶民族艺术研究理论及方法论的形成和发展与五十年中国的社会发展息息相关。在这个社会文化背景下，肇始于19 世纪末 20 世纪初，奠基于 20 世纪二三十年代，发展于抗日战争之后的民族艺术研究始终伴随着救亡图存这一时代的主旋律。20 世纪初中国社会的政治制度、经济体制和意识形态都发生了巨大变革，民族艺术研究就是在这种动荡和剧变中行进的。正如梁启超在探讨学术思想的发展演进与社会变迁、时势政治的密切关系时所提出的：“学术思想与历史上之大势其关系非常密切。”[①] 思想学术完全脱离时势政治是不可能的。

---

① 梁启超：《论中国学术思想变迁之大势》，《饮冰室文集点校》一集，第 215 页。

20世纪上半叶的民族艺术研究受到外界社会条件、时代气息和文化氛围的影响，在民族生死存亡的关头，民族意识空前高涨，在“学术救国”的旨趣下，包括少数民族艺术研究在内的中国学术得以发展。民族艺术研究作为实现救国救民的政治抱负的一个途径而贯穿半个世纪。

20世纪上半叶的中国少数民族艺术研究在东、西方文化交融中向现代化迈进。20世纪上半叶是中国历史上政治、经济、文化、思想变化最剧烈的一个时期，随着中国学界对西方文化的认识、接受、改造和利用，民族艺术研究的视野不断开阔。一些早年留学欧美的学者，在研究中国少数民族传统文化的同时，也涉及少数民族艺术的研究。

在方法论上，首先是西方的多种文化思潮的传入，其次是马克思主义的传播，使民族艺术研究与不同时期的民族主义相结合，从而得到发展。自陈独秀1915年在《新青年》上高举“民主、科学”的旗帜首倡“文学革命”始，到胡适1923年在《国学季刊》上呼吁要用“历史的眼光”、“系统的整理”和“比较的研究”来整理与解释国学，无论是学术精神、学术旨趣还是学术方法与学术语体、文体等方面，无不表明新的学术范式正在取代旧的范式，无不表明中国学术正处于由传统向现代的急剧转型过程中。20世纪上半叶的民族艺术研究也向现代迈进了一大步。

20世纪上半叶的中国少数民族艺术研究在多学科参与下显示其边缘性。纵观20世纪上半叶的民族艺术研究，其跨学科的特点是非常突出的，民族艺术研究随着时序的推进，不断引起许多学者的兴趣和关注，其实际走向可划分为人类学家的民族艺术研究、民俗学家的民族艺术研究和文艺学家的民族艺术研

究三大线索，在此之外还有艺术创作者对民族艺术的评论，中国少数民族艺术在多学科之间交叉研究的局面基本形成，形成了从各自学科的理论方法出发研究民族艺术的交叉研究历程。20世纪上半叶，中国少数民族艺术专著较少，采风式的作品较多，深入、系统研究的较少，更多的是涉猎少数民族艺术的综合性著述。表现出多学科参与的特点，同时也表现出自身的不成熟。另外，在多学科视野下，人们对少数民族艺术的研究是处于不平衡状态的，比如，在人类学中有关建筑的研究也还只是扮演着极小的角色，尽管在几乎所有的人种志（ethnography）中都可以找到对房屋类型的描绘，但事实上还缺乏概述性的和理论性的著作。另一方面，对装饰艺术、舞蹈又比较注意研究。又如，对各民族的研究也有不同的侧重，对苗族、倮族、瑶族、黎族的研究较为深入，而对有的少数民族的研究只涉及皮毛，或根本没有注意到。这种研究的不平衡性，使20世纪上半叶的民族艺术研究呈现为一种无组织的个体现象。

总体看来，20世纪上半叶的中国少数民族艺术研究成果既丰富又有所不足。20世纪上半叶的中国少数民族艺术研究是今天进行民族艺术研究的重要基石。在这一时期，动态的、存活的民族艺术得到前所未有的关注，并积累了一定的搜集、整理民族艺术的经验。从资料的积累上来看，开风气之先的一批学者，在中西学术交融的学术背景下，在民族学、民俗学研究的宏大视野中，依托中国民族学学科、人类学学科的多元化发展趋势成长起来。他们在文化史、艺术史的追溯中，突出民族艺术研究的本土化特色，发掘整理了大量的少数民族艺术研究的资料。从前面统计的发表文章的杂志来看，至少有40多种杂志、书籍刊载过有关中国少数民族艺术研究的文章，仅从发表

的文章字数来看就不低于70万字。这些资料为新中国成立后的民族艺术研究提供了宝贵的材料。这些丰富的中国少数民族艺术资料在美学、艺术学、人类学领域充当了作为“实证”的重要材料，可以说中国早期的人类学家、艺术学家、民俗学家对少数民族的艺术产生了长期的兴趣，并且提供了数目巨大的素材。

20世纪上半叶的民族艺术研究中，田野调查的方法被采用，一些鲜为人知的民族艺术研究资料在调查中发掘整理出来，使许多民族和他们的文化艺术开始为海内外人士所认识。比如，凌纯声的《松花江下游的赫哲族》，林惠祥的《台湾畲族之原始文化》，何联奎的《畲民的图腾崇拜》，刘咸的《海南岛黎人文身之研究》，凌纯声、芮逸夫的《湘西苗族调查报告》等，这些著作中有关于民族艺术研究的成果，其学术价值并没有因时间的流逝而消失，为我们今天全面而客观地解读中华民族艺术的多元一体的特质提供了可能性。

20世纪上半叶的研究尽管在每个阶段都取得一定的成果，每个阶段的研究都向前迈进了一步，特别是20世纪20—40年代，出现了一些直到现在还较有影响的著述。在某些艺术门类及某些问题上，有的学者已经研究得很深，成果显著。但是总体评价20世纪上半叶中国少数民族艺术的研究，其学科独立意识还是不够的。在作为一个新的领域进行科学研究时，20世纪上半叶的民族艺术研究把人类学、艺术学、民俗学的研究方法运用到自身的研究，在研究中更多地注意散落民间的少数民族艺术的搜集。我们今天能见到的20世纪上半叶的民族艺术研究成果，大都散见于调查报告和游记散文中，较为系统的民族艺术研究论著为数甚少，相对于相关学科来说，民族艺术的研究

还较为滞后。这些因素，使得少数民族艺术的研究缺乏足够的学理基础，难以建构自身的学科结构和体系。

二　20 世纪上半叶民族艺术研究中的几个问题

20 世纪上半叶，经过中国民族学家、民俗学家及艺术理论家的不懈努力，中国少数民族艺术研究从无到有，逐步发展，以至形成学科萌发、初创这样一个大好局面。然而在这个过程中仍然存在着一些问题。在 20 世纪上半叶的中国，民族学家们普遍具有民族平等的认识，但也有一些不够完善的地方。由于当时传入中国的西方民族学对中国的少数民族是以“野蛮人”作为对象定位的，因而对中国少数民族艺术也就带上了“野蛮人艺术”或“原始艺术”的偏见，这种学术影响对于20 世纪上半叶的中国少数民族艺术研究中的理论建设有一定的不利因素。加上中国传统的文化中心主义的影响，使部分学者不能摆脱大民族主义的阴影，将边疆地区看作蛮荒之地，甚至个别人认为汉族文化先进，少数民族文化落后，主张以汉族同化少数民族；没有充分地尊重少数民族的艺术，而是用汉族的艺术价值标准来衡量少数民族艺术。

不少学者认为，在中国发展民族学就必须从记述民族学开始，所以在他们的研究活动中，田野调查是一个非常重要的方面，在调查中，许多学者以细致全面著称，从调查提纲的拟订到调查的实施，均尽力按照当时国际学术界的规范进行。对东北的赫哲族、浙江的畲族、广西的瑶族、湖南的苗族、滇缅边

境民族、台湾高山族、海南的黎族等的调查，无不如此。尤其在抗日战争爆发后，中国民族学家在西部地区进行了更为广泛的田野调查，足迹遍及滇、黔、川、甘、青、新和西藏等地。从实地调查的地点来看，覆盖了中国大部分地方，包括当时还被日本人占领的台湾省。对有些民族，如广西凌云、象平、金秀和广东北江的瑶族，四川和云南的彝族，西双版纳和德宏的傣族，学者们还对分布在各地的不同族群进行了调查，发表了可资对照的调查报告。其中无论是作为单本著作出版的民族志，还是单篇论文，大部分民族学的田野调查也注意到了中国的少数民族艺术，如徐益棠有关广西象平瑶族研究的一组论文，涉及其生死习俗、房屋、占卜符咒与禁忌、法律及宗教的文献等；刘咸在对海南岛黎族调查中，既注意探讨海南岛黎人的起源，也涉及面具、刻木为信、文身、口琴等方面的内容。还有一些学者先后对同一地区的某一民族进行实地调查研究，如杨成志、林耀华、徐益棠、柯象峰、江应樑、陶云逵、马长寿、梁瓯第等人先后对大小凉山的彝族进行过调查，写出了一系列调查研究报告，其中都对其艺术进行了一定的记录和分析。可以说，中国少数民族艺术研究在20世纪上半叶形成了重视实践的传统，为学科发展奠定了基础。但是，从总体研究来看，也存在着一些问题，有的学者就事论事，忽视理论分析，根据表面现象作简单推论；有的学者注意了国外理论的借鉴，却没有把它用在中国调查所得的资料中作理论修正，从而形成自己的系统化的理论。因此，在20世纪上半叶，中国少数民族艺术研究没有深入地处理好田野调查和理论归纳总结的关系，许多研究成果无法长久地保持或进一步扩大其影响。使得学科的发展很大程度上处于自发、分散的状况，相当一部分论文的学术观点、

水平多在低水平上重复，制约了学科的发展。

在20世纪上半叶，在涉及中国少数民族艺术研究的著述中，很多著述能够注意到艺术的各个门类和艺术的整体性，观察和较为准确地报告所见到的种种现象，调查结果具有较强的规范性和通用性。一些较为杰出的民族志至今仍是较好的范本，在研究中依然具有参考价值。但是总体看来，中国少数民族艺术各门类的研究仍然是不平衡的，比如，对音乐、舞蹈、绘画的研究就远远超过了对建筑艺术的研究。另外，对某些艺术样式的调查记录的方式过于单一，没有普遍采用文字、图片、录音、录像等手段保存下来。例如，对少数民族音乐的研究，虽然民族学家、艺术理论家对民歌的关注和采集大约在同时就已开始了，但是大多限于简单的歌词记录，尚未系统地采用辅助器械，如录音机等。

从学术阵地和学术队伍来看，在20世纪上半叶，缺乏专门的少数民族艺术研究的刊物、民族艺术研究机构，缺乏专门的全国性学术团体和研究队伍，而阻碍了在更大的范围内实现学术交流。总体看来，中国少数民族艺术学科的确立和理论体系的建构，还有待以后从广度、深度上的进一步开掘和理论上的提升。这个阶段始终没有形成一支较大规模的学术队伍，还缺乏比较系统、完备的理论体系，离一门成熟学科的实现和发展还有着相当大的距离。

三　20世纪上半叶的民族艺术研究留给我们的启示

今天，少数民族艺术常常以美的形式展现在我们的眼前，

给人以美感，甚至成为构成中国当代艺术的重要元素之一。少数民族艺术以独特的形式内容渗透到高度发达的现代文明中，这就给我们提出了一个问题，有必要分析这种美的形式与社会历史的关系。民族艺术的外在形式具有审美意义，是直观的，而内涵是宗教的、历史的和社会的。另一方面，20 世纪上半叶的中国少数民族艺术研究，很大程度上是把中国少数民族艺术作为原始部落的艺术，结合 20 世纪的考古发现进行外部现象的“原始状态”研究，较少从人类审美心理的内部发生研究中国少数民族艺术的共性和个性。西方文艺美学的输入，使很多学者产生了运用文化人类学的调查资料探讨艺术的起源、审美心理普遍一致性等论题的兴趣，文艺美学家们和艺术史家试图运用文化人类学关于“原始艺术”的调查研究资料解决“艺术的起源”问题，构拟人类史前艺术史。在这一旨趣下，中国少数民族艺术受到极大关注。

历史的回顾与分析，对我们今天的研究有诸多启发，20 世纪上半叶的民族艺术研究启示我们在将来的研究中，要处理好以下一些关系：

1. 中国少数民族艺术理论建设与田野调查的关系。一方面，民族艺术的理论建设是极为重要的，它是民族艺术产生、发展和成熟的重要标志。任何轻视理论建设的看法都是片面的。另一方面，民族艺术的理论又来源于实地调查研究，是对实地调查研究的升华。20 世纪上半叶的中国少数民族艺术研究已经形成了社会学、人类学传统，实地调查是民族学和人类学研究的主要方法和主要特色，甚至可以说，没有实地调查研究就没有民族学和人类学。因此，进入 21 世纪之后，中国少数民族艺术研究要想在理论建设上有所突破，就首先要做好实

地调查研究工作。当然，田野调查并不是中国少数民族艺术研究的终结，田野调查的成果还只是我们认识少数民族艺术现象的初级阶段，田野调查的结果还有待于进一步深化，即要上升到更高一层的理论性认识。比如我们现在面临的非物质文化遗产的抢救和保护问题，在理论与田野的基础上可以找到更好的途径。

2. 中国少数民族艺术研究的本土化和全球化的关系。20 世纪上半叶的中国少数民族艺术研究是在中西文化的交融中发展起来的，由于西方人文科学主要是在欧洲的文化传统和解决欧洲社会遇到的问题基础上发展起来，而且随着西方在世界各地的迅速扩展，自觉不自觉地呈现出欧洲中心的世界观，这种具有鲜明西方色彩的欧洲中心的人文科学思想，也就不能不在中国 20 世纪上半叶的艺术学研究领域留下它的痕迹。在研究与品评中国本土的少数民族艺术时，人们往往只是照搬西方人习惯运用的艺术标准，比如说以西方音乐体系评价中国本土音乐，以西方戏剧理论解释中国戏剧并且试图以之改造“落后”的中国本土戏剧，把油画的教学体系搬用到中国画的教学中，等等。这样的现象可能存在于中国少数民族艺术研究的多个领域，这一点，目前的学者也开始注意，进而提出“原生态”的标准。在全球化的背景下，建立中国的少数民族艺术研究体系。吴文藻等老一辈学者们的民族学和人类学中国化的主张和做法，对中国民族学和人类学的建设起到了相当大的推动作用，我们应该继续保持和发扬光大这一优良学术传统。

3. 中国少数民族艺术理论建设与国外学术思想的关系。我们前面说过，自民族学和人类学产生以来，西方民族学已出现了十多种从进化论到当前各种形形色色的理论和思潮。这些

理论和思潮就其本身的目的和作用来说，实际上都是从不同的角度来分析和解释社会文化现象，如进化论实际上是按照时间的顺序来排列和说明社会文化的发展历程；而传播论是从空间上来判定社会文化之间的传播关系；功能论是通过社会文化内部各组成部分的相互关系及其对整体的作用来判断文化的功能；心理学派从各民族人格的形成和特点来探索文化与个人的互动关系；新进化论从人类利用能量总量的大小或所处生态环境的差异来探讨人类社会文化发展的途径；结构主义则用建立模式的方法来分析和揭示隐藏在社会文化表面现象之后的真正结构和人们的思维结构……随着时间的推移和学科的不断发展，人们的认识不断提高和深化，上述理论显示出其局限性，但这并不意味着这些理论毫无用处。相反，这些理论还都有其合理的成分。中国少数民族艺术研究仍然应该充分吸收从进化论到当前各种形形色色理论和思潮中的合理成分。对 20 世纪上半叶中国少数民族艺术的研究，使我们进一步了解了这些理论和思潮，在这样的基础上，我们就有可能产生新的、具有突破性意义的少数民族艺术理论。

总之，从民族艺术研究的整体来看，今后的研究仍然应该以探讨现代化为己任，加强民族艺术研究理论与方法的探索，理论与实践相结合，有规划地开展研究工作，加强科学性、系统性，以推进整个学科的建设。

附录一

主要参考文献

一 论著

Thoresen, Timothy H. H.. *Toward a Science of Man: Essays in the History of Anthropology*, Mouton & Co. 1975.

Silverman, Sydel. *Totems and Teachers: Perspectives on the History of Anthropology*, Columbia University Press. 1981.

[德] 格罗塞:《艺术的起源》,蔡慕晖译,北京:商务印书馆,1998。

[德] 康德:《判断力批判》上卷,韦卓民译,北京:商务印书馆,1964。

[美] 博厄斯:《原始艺术》,金辉译,上海:上海文艺出版社,1989。

[美] 杜赞奇:《从民族国家拯救历史:民族主义话语与中国现代史研究》,王宪明等译,北京:社会科学文献出版社,2003。

[美] 费正清等:《剑桥中华民国史(1912—1949)》上、

下卷，杨品泉等译，北京：中国社会科学出版社，1994。

［美］洪长泰：《到民间去：1918—1937 年的中国知识分子与民间文学运动》，董小苹译，上海：上海文艺出版社，1993。

［美］杰罗姆·B. 格里德尔：《知识分子与现代中国》，单正平译，天津：南开大学出版社，2002。

［美］摩尔根：《古代社会》，杨东莼等译，北京：商务印书馆，1977。

［美］欧达伟：《中国民众思想史论——20 世纪初期 1949 年华北地区的民间文献及其思想观念研究》，董晓萍译，北京：中央民族大学出版社，1995。

［日］鸟居龙藏：《满蒙古迹考》，陈念本译，上海：商务印书馆，1933。

［日］鸟居龙藏：《苗族调查报告》，国立编译馆译，上海：商务印书馆，1936。

［苏］莫·卡冈：《艺术形态学》，凌继尧译，北京：生活·读书·新知三联书店，1986。

［苏］普列汉诺夫：《没有地址的信》，曹葆华译，北京：生活·读书·新知三联书店，1964。

［苏］斯大林：《马克思主义与民族、殖民地问题》，北京：人民出版社，1999。

［意］维柯：《新科学》，朱光潜译，北京：商务印书馆，1997。

［英］罗宾·乔治·科林伍德：《艺术原理》，王至元、陈华中译，北京：中国社会科学出版社，1985。

［英］泰勒：《原始文化》，连树声译，上海：上海文艺出版社，1992。

[英] 达尔文:《物种起源》，呼和浩特：远方出版社，2006。

《中国大百科全书·民族卷》，中国大百科全书出版社，1986。

《中国少数民族艺术词典》编纂委员会：《中国少数民族艺术词典》，北京：民族出版社，1991。

蔡元培：《蔡元培论科学与技术》，石家庄：河北科学技术出版社，1985。

岑家梧：《图腾艺术史》，上海：学林出版社，1986。

岑家梧:《岑家梧民族研究文集》，北京：民族出版社，1992。

岑家梧：《中国艺术论集》，上海：上海书店出版社，1991。

陈国钧：《蒙古风土人物》，贵阳：文通书局，1944。

陈国强:《中国人类学的发展》，上海：三联书店，1996。

陈志良：《新疆的民族与礼俗》，重庆：文通书局，1946。

董一道绘制:《古滇土人图志》，昆明：云南崇文印书馆，1913。

杜亚雄:《民族音乐学概论》，长沙：湖南文艺出版社，2002。

方国瑜:《滇西边区考察记昆明》，国立云南大学西南文化研究室，1946。

高平叔：《蔡元培年谱》，北京：中华书局，1980。

葛赤峰：《藏边采风记》，重庆：商务印书馆，1943。

龚书铎：《中国近代文化概论》，北京：中华书局，2004。

管建华：《音乐人类学的视界——全球文化视野的音乐研究》，南京：南京师范大学出版社，2004。

光未然：《阿细的先鸡》，昆明：北门书屋，1944。

户晓辉：《现代性与民间文学》，北京：社会科学文献出版社，2004。

胡经之编：《中国现代美学丛编（1919—1949）》，北京：北京大学出版社，1987。

黄淑娉，龚佩华：《文化人类学理论方法研究》，广州：广东教育出版社，1996。

黄兴涛：《中国文化通史》（民国卷），北京：中共中央党校出版社，2000。

纪兰慰、邱久荣：《中国少数民族舞蹈史》，北京：中央民族大学出版社，1998。

江应樑：《摆彝的生活文化》，上海：中华书局，1950。

江应樑：《西南边疆民族文化论丛》，广州：广州清华印书馆，1948。

江应樑：《夷族的奴隶制度》，广州：珠海大学编辑委员会，1948。

李承贵：《通向学术真际之路——中国现代学术研究方法史论》，南昌：江西人民出版社，2002。

李拂一：《车里》，上海：商务印书馆，1933。

李霖灿：《黔滇道上》，重庆：大公报馆，1940。

李晓菲：《中国民族文献检索》，呼和浩特：内蒙古科学技术出版社，1997。

李孝悌：《清末的下层社会启蒙运动：1901—1911》，石家庄：河北教育出版社，2001。

李泽厚：《中国现代思想史论》，北京：东方出版社，1987。

梁瓯第：《我怎样通过大小凉山》，贵阳：文通书局，1944。

梁启超：《中国近三百年学术史》，北京：东方出版社，2004。

梁乙真：《中国民族文学史》，重庆：三友书店，1943。

林惠祥：《文化人类学》，北京：商务印书馆，1991。

林惠祥：《中国民族史》，上海：商务印书馆，1936。

凌纯声、林耀华等：《20世纪中国人类学民族学研究方法与方法论》，北京：民族出版社，2003。

凌纯声、芮逸夫：《湘西苗族调查报告》，上海：商务印书馆，1947。

凌纯声：《松花江下游的赫哲族》上下册，南京：国立中央研究院历史语言研究所，1934。

刘鸿武、段炳昌等：《中国少数民族文化简史》，昆明：云南人民出版社，1996。

刘乾初、钟敬文编：《狼獞情歌》，广州：国立中山大学语言历史学研究所，1928。

刘兆吉编：《西南采风录》，上海：商务印书馆，1946。

罗香林编：《粤东之风》，上海：北新书局，1936。

马无忌：《甘肃夏河藏民调查记贵阳》，贵阳：文通书局，1947。

曲木藏尧：《西南夷族考察记》，南京：拔提书店，1934。

田汝康：《芒市边民的摆》，重庆：商务印书馆，1946。

王春煜、庞业明编：《岑家梧学术论文选》，北京：长征出版社，2006。

王海霞：《中国民间美术社会学》，苏州：江苏美术出版社，1995。

王建民：《中国民族学史》上卷，昆明：云南教育出版社，

1997。

王金绂编：《西北之地文与人文》，上海：商务印书馆，1935。

王文宝：《中国民俗研究史》，哈尔滨：黑龙江人民出版社，2003。

王子今：《20世纪中国历史文献研究》，北京：清华大学出版社，2002。

吴文藻：《人类学社会学研究文集》，北京：民族出版社，1990。

吴泽霖、陈国钧等著：《贵州苗夷社会研究》，贵阳：文通书局，1942。

夏建中：《文化人类学理论学派——文化研究的历史》，北京：中国人民大学出版社，1997。

谢彬：《云南游记》，上海：中华书局，1926。

徐嘉瑞：《大理古代文化史》，昆明：国立云南大学西南文化研究室编印，1949。

徐益棠：《雷波小凉山之俘民》，成都：金陵大学中国文化研究所，1944。

杨成志：《云南民族调查报告》，广州：国立中山大学语言历史学研究所，1930。

杨东莼：《中国学术史讲话》，南京：江苏教育出版社，2005。

杨恩寰、梅宝树：《艺术学》，北京，人民出版社，2001。

杨荫浏：《中国古代音乐史稿》上，北京：人民音乐出版社，1981。

张德兴编：《二十世纪西方美学经典文本》，上海：复旦大

学出版社，2000。

张镜秋译注：《僰民唱词集》，云南大学西南文化研究室编，昆明：云南大学西南文化研究室，1946。

张铁山、赵本红：《中国少数民族艺术》，北京：中央民族大学出版社，1999。

郑师许：《铜鼓考略》，上海：中华书局，1937。

钟敬文：《民间文艺丛话》，广州：国立中山大学语言历史学研究所，1928。

钟敬文：《民俗学概论》，上海：上海文艺出版社，1998。

周大鸣：《21 世纪人类学》，北京：民族出版社，2003。

朱狄：《艺术的起源》，北京：中国社会科学出版社，1982。

朱光潜：《西方美学史》，北京：人民文学出版社，1963。

庄孔韶：《人类学通论》，太原：山西教育出版社，2002。

庄学本：《羌戎考察记》，上海：良友图书印刷公司，1937。

二　论文

《中国民族学会年会提案》，《边疆通讯》1948 年第 45 卷第 4 期。

边理庭：《四川的西北角》，《蒙藏月报》1941 年第 13 卷第 11—12 期。

蔡元培：《何谓文化》，《蔡元培全集》卷四，杭州：浙江教育出版社，1997。

蔡元培：《美术的进化》，《蔡元培全集》卷四。

蔡元培：《美术的起原》，《蔡元培全集》卷四。

蔡元培：《民族学上之进化观》，《蔡元培全集》卷七。

蔡元培：《我的读书经验》（1935年4月10日），《蔡元培全集》卷八。

岑家梧：《论艺术社会学》，《中国艺术论集》，上海：上海书店出版社，1991。

岑家梧：《西南边疆民族艺术研究之意义》，《岑家梧民族研究文集》，北京：民族出版社，1992。

岑家梧：《西南民族研究的回顾与前瞻》，《岑家梧民族研究文集》。

岑家梧：《西南民族的身体装饰》，《岑家梧民族研究文集》。

岑家梧：《西南民族之舞乐》，《岑家梧民族研究文集》。

岑家梧：《中国民俗艺术概说》，《岑家梧民族研究文集》。

常惠：《我们为什么要研究歌谣》，《歌谣周刊》1922年第2—3期。

陈池喻：《20世纪前期中国艺术学学科研究评述》，《文艺研究》2001年第4期。

陈池喻：《20世纪中国美术学研究回顾》，《美术观察》1999年第6期。

陈独秀：《敬告青年》，《陈独秀文章选编》上册，北京：生活·读书·新知三联书店，1984。

陈独秀：《文学革命论》，《新青年》1917年2月第2卷第6号。

陈国强：《中国人类学发展史略》，《广西民族学院学报》1995年第1期。

陈永龄、王晓义：《二十世纪前期的中国民族学》，载中国民族学研究会编：《民族学研究》第一辑，北京：民族出版社，1981。

谌华玉:《关于族群、民族、国籍等概念翻译与思考》,《读书》2005年第11期。

杲公:《谈边疆文艺》,《康导月刊》1943年第5卷第2—3期。

杜亚雄:《二十世纪中国少数民族音乐发展之回顾》,《云南艺术学院学报》2000年第2期。

杜亚雄:《在兄弟民族中生根开花的作曲家——王洛宾》,《人民音乐》1983年第2期。

杜书瀛:《"20世纪文艺学学术史"杂议》,《淮阴师范学院学报》1998年第1期。

杜书瀛:《对中国20世纪文论和美学的回顾与反思》,《南都学坛》(人文社会科学学报)2005年第1期。

段炳昌:《简论民族审美文化交流融合的一般性原理》,《思想战线》2002年第1期。

费孝通:《中华民族多元一体格局》,载《中华民族多元一体格局》,北京:中央民族学院出版社,1989。

傅谨:《艺术学研究的田野方法》,《民族艺术》2001年第4期。

傅以新:《少数民族美术研究的回顾与展望》,《文艺理论与批评》1999年第2期。

弓也长:《宁属夷族鸟瞰》,《康导月刊》1942年第4卷第4期。

龚永辉:《论和谐而有中国特色的民族概念》,《广西民族研究》2005年第3期。

顾铁符:《乳源傜民的刺绣图案》,《民俗》1943年第2卷第1—2期。

光著：《谈边地歌舞》，《新西北月刊》1940 年第 2 卷第 3—4 期。

郭绍虞：《村歌俚谣在文艺上的位置》，《晨报》1920 年 8 月 21 日。

何明、洪颖：《回到生活：关于艺术人类学学科发展问题的反思》，《文学评论》2006 年第 1 期。

何明、吴晓：《艺术人类学的学科基础及其特质》，《学术探索》2005 年第 3 期。

何明：《让艺术和审美研究从实践出发——艺术人类学之学术意义的一种阐释》，《云南社会科学》2005 年第 3 期。

胡起望：《蔡元培和民族学》，《民族学研究》第一辑，北京：民族出版社，1981。

胡立耘：《20 世纪前半叶的云南少数民族民间文学研究》，《思想战线》2003 年第 1 期。

黄友棣：《连阳傜人的音乐》，载《民俗》1942 年第 1 卷第 4 期。

黄泽：《人类学艺术研究的历程与特质》，《广西民族学院学报》（哲学社会科学版）2006 年第 4 期。

江应樑：《僰夷民族之家族组织与婚姻制度》，《西南边疆》1938 年第 2 期。

江应樑：《忆家梧》，《中南民族大学学报》1985 年第 1 期。

蒋永和：《藏戏在巴安》，《康导月刊》1943 年第 5 卷第 1 期。

李绍明、冯敏：《马长寿先生对中国西南民族研究的贡献》，载王宗维、周伟洲编《马长寿纪念文集》，西北大学出版社，1993。

李西建：《从人类学角度看艺术》，《民族艺术》1998 年第 1 期。

李心峰：《中国二十世纪学术视野中的“民族艺术”》，《民族艺术》2001 年第 1 期。

李亦园：《林惠祥的人类学贡献——纪念乡前辈林教授逝世四十周年》，《东南学术》1998 年第 5 期。

李元福：《康南沿边十七族》，《边疆通讯》1945 年第 3 卷第 9 期。

李建盛：《论 20 世纪中国美学对艺术问题的理论诠释》，《人文杂志》2004 年第 5 期。

梁启超：《政治学大家伯伦知理之学说》，吴松等：《饮冰室文集点校》一集，昆明：云南教育出版社，2001。

梁启超：《新民说》，《饮冰室文集点校》一集。

梁启超：《中国历史上之民族研究》，《饮冰室文集点校》五集。

梁启超：《论中国学术思想变迁之大势》，《饮冰室文集点校》一集。

凌纯声：《民族学实地调查方法》，《20 世纪中国人类学民族学方法与方法论》，北京：民族出版社，2003。

凌继尧：《艺术学的诞生》，《艺术学研究——方法与前景》，上海世纪出版集团，2004。

刘兆吉：《闻一多先生二三事》，赵慧编：《回忆纪念闻一多》，武汉：武汉出版社，1999。

刘进才：《1917—1927 中国现代文学批评理论资源的引进》，《中州学刊》2002 年第 3 期。

马长寿：《十年来边疆研究的回顾与发展》，《边疆通讯》

1947年第4卷第4期。

马盛德：《二十世纪中国舞蹈的回顾》，《文艺理论与批评》2001年第3期。

马子华：《发展边疆文艺工作的提议》，《文化岗位》1938年第3—4期。

彭兆荣：《民族艺术研究中的人类学性》，《民族艺术》1997年第3期。

如寿之：《抗战文艺的民族性与西北文艺建设问题》，《新西北月刊》1940年第2卷第3—4期。

阮镜清：《原始画之心理》，《民俗》1943年第2卷第1—2期。

寿昌：《西北的民歌》，《新西北月刊》1941年第3卷第5—6期。

孙学悟：《人类学纪略》，《科学》1916年第2卷第4期。

孙学悟：《人类学之概略》，《科学》1916年第2卷第4期。

孙中山：《军人精神教育——民国十一年一月在桂林对滇粤赣军讲演》，载《民权与国族——孙中山文选》，上海：上海远东出版社，1994。

孙中山：《民族主义》，《孙中山选集》，北京：人民出版社，1981。

孙中山：《在东京〈民报〉创刊周年庆祝大会上的演说》，《孙中山选集》。

孙中山：《中华民国临时大总统宣言书》，《孙中山选集》。

宋建林：《20世纪中国艺术社会学研究述评》，《民族艺术研究》2004年第5期。

桑兵：《晚清民国时期的国学研究与西学》，《历史研究》

1996年第5期。

王成圣：《倮㑩的神权思想》，《边疆通讯》1947年第4卷第3期。

王成圣：《倮倮的婚姻制度》，《边疆通讯》1945年第3卷第8期。

王建民：《田野工作与艺术人类学、审美人类学学科建设》，《广西民族学院学报》（哲学社会科学版）2004年第5期。

王铭琛辑译：《康藏情歌》，《康导月刊》1943年第5卷第1—12期。

王文汉：《青海蒙藏民之宗教信仰》，《边疆通讯》1947年第4卷第12期。

王肇影：《怎样去研究和整理歌谣》，《歌谣周刊》第45期，1924年3月2日。

为君：《歌谣的起源》，载《歌谣周刊》第4期，1923年1月7日。

闻一多：《说舞》，《闻一多经典》，北京：京华出版社，2001。

乌丙安：《"要把秾华饰暮春"——学习钟老自律准则和奉献精神》，《民间文学论坛》1993年第4期。

乌兰杰：《歌海泛舟话今昔——20世纪我国少数民族音乐研究概况》，《文艺理论与批评》1999年第3期。

伍国栋：《20世纪中国少数民族音乐研究的创建》，《中国音乐学》2004年第3期。

伍国栋：《20世纪中国少数民族音乐研究的拓展》，《武汉音乐学院学报》2005年第1期。

肖梅：《中国大陆1900—1966民族音乐学实地考察——编

年与个案》，福建师范大学2004届博士论文，载“中国优秀博硕士学位论文全文数据库”。

萧梅：《20世纪中国民族音乐学实地考察问题》，《音乐艺术》2005年第1期。

徐剑：《20世纪中国艺术社会学研究综述》，《学术论坛》2002年第4期。

徐益棠：《雷波小凉山倮族调查》，《西南边疆》1941年第13期。

徐益棠：《十年来中国边疆民族研究之回顾与前瞻》，《边政公论》1942年第1卷。

徐迎新：《心灵的亲证：中国艺术人类学探寻历程》，《广西民族学院学报》（哲学社会科学版）2006年第4期。

杨成志：《广东北江瑶人的文化现象与体质型》，载《杨成志人类学民族学文集》，北京：民族出版社，2003。

杨成志：《我与中山大学人类学系》，中山大学人类学系编：《梁钊韬与人类学》，广州：中山大学出版社，1991。

杨成志：《粤北乳源傜人调查报告》，《民俗》1943年第2卷第1—2期。

杨成志：《云南民族调查报告》，《杨成志人类学民族学文集》。

杨成志：《云南散民、夷人和子君等族的情歌百首》，《西南研究》1932年第2期。

杨德鋆：《民族艺术简论》，《民族艺术研究》2000年第1期。

于式玉：《拉卜楞藏族区民间文学举例——民歌》，《新西北月刊》第3卷第5—6期。

张德琴：《对艺术社会学研究领域的界定》，《艺苑》（美术版）1994年第2期。

张镜秋：《墨江水癸的布都人》，《边疆通讯》1943年第1卷第12期。

张腾发：《客家山歌的社会背景》，分两次刊载在《民俗》1936第1卷第1期（复刊号）和1937年第1卷第2期。

章建刚：《全球化进程与民族艺术研究的新课题》，《民族艺术研究》2002年第1期。

赵晚屏：《芒市摆夷的汉化程度（续）》，《西南边疆》1939年第7期。

郑婴：《论文艺上的民族形式之建立》，《西南文艺》1941年第1卷第1期。

郑元者：《“本土化的现代性追求：中国艺术人类学导论”述要》，《文艺研究》2004年第4期。

郑元者：《艺术人类学的生成及其基本含义》，《广西民族学院学报》（哲学社会科学版）2006年第4期。

郑先兴：《文化史研究的理论与实践（1900—1949）》，华东师范大学2004届博士论文，载“中国优秀博硕士学位论文全文数据库”。

钟敬文：《〈越风〉序》，《钟敬文民间文学论集》下，上海：上海文艺出版社，1985。

钟敬文：《被闲却的民间艺术》，《民俗》1943年第2卷第3—4期。

钟敬文：《关于民间艺术——艺风·民间专号卷头语》，《钟敬文民间文学论集》下。

钟敬文：《民间艺术探究的新展开》，《钟敬文民间文学论

集》下。

钟敬文：《我与中国现代民间文艺学——〈民间文艺学及其历史〉自序》，《中国民俗学之父——钟敬文生涯、学艺自记与学界评述》，合肥：安徽教育出版社，2004。

钟敬文：《中国民谣机能试论》，《民俗》1942 年第 1 卷第 4 期。

周传斌：《1900—2000：中国民族理论的一个世纪》，《中南民族大学学报》2004 年第 1 期。

周传斌：《论中国特色的民族概念》，《广西民族研究》2003 年第 4 期。

周大鸣：《二三十年代广东民俗学、人类学史略》，《民俗研究》1997 年第 1 期。

周积明：《本世纪上半叶中国文化史研究的特点》，《光明日报》1997 年 10 月 14 日。

周作人：《中国民歌的价值》，《学艺》1920 年 4 月 30 日 2 卷 1 期。

周作人：《自己的园地——歌谣》，《歌谣周刊》1923 年第 16 期。

庄学本：《西康丹巴调查》，《西南边疆》1939 年第 6 期。

附 录 二

主要参考期刊目录[①]

《边疆》，中国边疆文化促进会主编，1936。

《边疆服务》，边疆服务社主编，1943。

《边疆人文》，南开大学文科研究所主编，1943。

《边疆通讯》，国民党政府蒙藏委员会边疆政教制度研究会编，1942。

《边疆研究通讯》，金陵大学社会学系边疆社会研究室编，1942。

《边事研究》，边事研究所出版，1934。

《边政公论》，边政公论社主编，1941。

《川康建设季刊》，川康建设社发行，1943。

《歌谣合订本》第一卷、第二卷常惠等主编，上海文艺出版社，1962。

《风土什志》，风土什志社编，1944。

---

① 本目录所列，为本文所参阅的、20世纪上半叶的主要中文期刊。格式为：刊物名称，编印、出版单位，创刊年代。

《风物志》，中国民俗学社出版，1944。

《更生评论》，更生评论社编印，1937。

《建设研究》，建设研究所主编，1939。

《金陵学报》，金陵大学出版，1931。

《康导月刊》，康导月刊社编，1938。

《历史语言研究所集刊》，中央研究院历史语言研究所主编，1928。

《岭南学报》，岭南大学社会研究所主编，1929。

《旅行杂志》，旅行杂志社出版，1927。

《蒙藏月报》，国民党政府蒙藏委员会编，1934。

《民俗》，广东中山大学研究院文科研究所主编，1928。

《人文科学学报》，中国人文科学社编，1942。

《社会科学》，清华大学主编，1935。

《社会科学学报》，云南大学出版，1941。

《社会学界》，燕京大学社会学系主编，1927。

《说文月刊》，说文月刊社编，1939。

《西北论衡》，西北论衡社编，1933。

《西南边疆》，西南边疆月刊社编，1938。

《西南评论》，南京西南评论社编，1930。

《西南文艺》，中华全国文艺界抗敌协会昆明分会编，1941。

《西南研究》，西南学会编，1932。

《现代史学》，中山大学文学院编，1933。

《新西北月刊》，新西北社编，1939。

《新西康月刊》，新西康研究社，1938。

《学术汇刊》，中央研究院出版，1942。

《学术季刊》，西南联大学术季刊社编，1942。

《燕京社会科学》，燕京大学法学院主编，1948。
《中法大学月刊》，中法大学主编，1931。
《中山学报》，中山大学文学院编印，1941。
《自由论坛》，自由论坛社编，1943。

后　记

本书是在我的博士学位论文的基础上改写而成的。在各方面的大力支持下，经过一年多的修改，终于杀青。5 年学习的成果终于要面世了，心中难免感慨万千，我的选题《20 世纪上半叶中国少数民族艺术研究史》，使我能够专注地研读大量的文献资料，方知自己的才学浅陋，也深深体会到做学术史研究的艰辛。

我要感谢许多老师和朋友在我研究过程中给予我的帮助，我的点滴进步都与他们的鼓励、关心和帮助分不开。我的导师段炳昌教授在我开始撰写论文时就对论文的选题、写作到修改的整个过程悉心指导，在成书过程中又提出中肯的意见，在百忙中还为本书写了序言。本书在写作过程中，还得到何明教授、施惟达教授、黄泽教授、杨福泉研究员等的慷慨支持和帮助，他们毫无保留地让我分享他们多年的研究经验，使我受益匪浅。中央民族大学的王建民教授对论文的写作思路与方法提出了很多宝贵意见；内蒙古社会科学院民族研究所的毅松研究员为我提供了宝贵的研究资料，在此深表谢意。

感谢云南大学成人教育学院在我读书期间对我的关心和

支持。

由于本项研究涉及资料甚多，在庞大的资料收集工作中，我得到许多单位和朋友的支持。特别感谢云南大学图书馆的卜彤副研究馆员、金丽芬副研究馆员、潘定红副研究馆员在我查找资料过程中的鼎力相助。还要感谢云南省图书馆、云南大学图书馆、中国国家图书馆的大力支持。

书稿完成了，但我深深知道：本书不是对中国少数民族艺术研究史研究的终结，而恰恰是开始。书中若有疏漏错讹之处，祈请方家、读者批评指正。

毛　艳

2009年7月10日